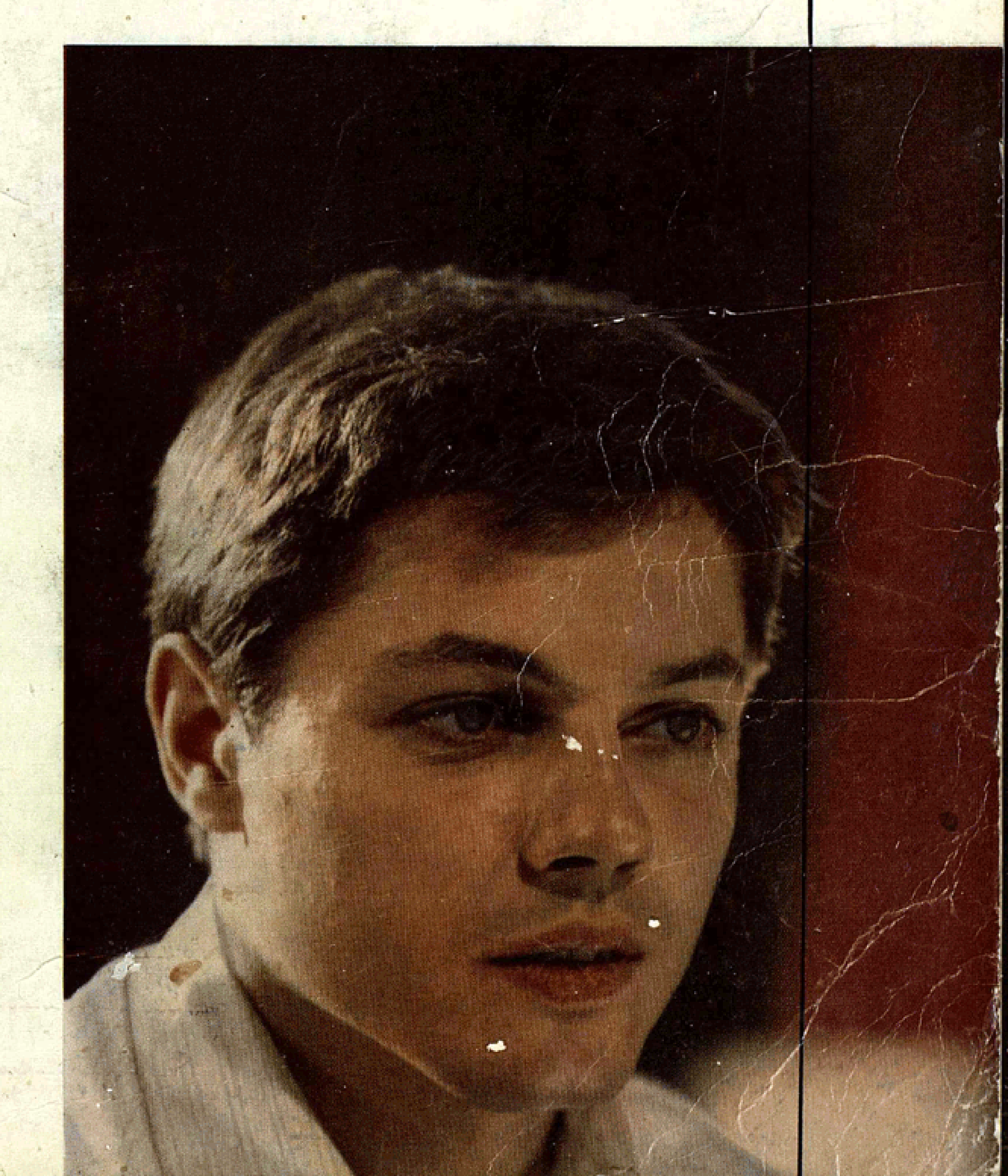
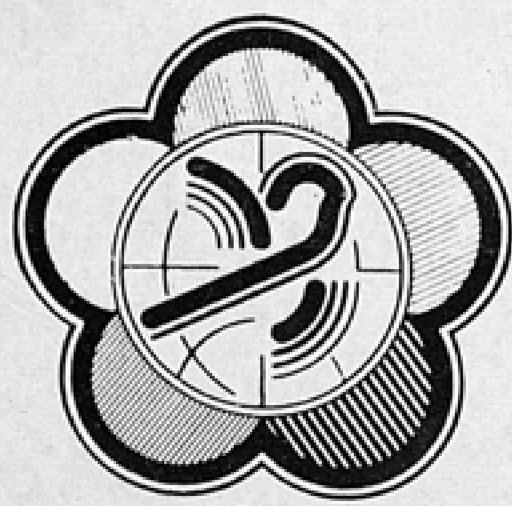
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

7 85



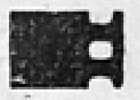


С 27 июля по 3 августа — XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве; его девиз: «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу!»

Фото Н. Гнисюка



Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году





На 1-й стороне обложки:
Игорь Скляр в фильме «Мы из джаза» (режиссер Карен Шахназаров, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:
Орнелла Мути в фильме «Жизнь прекрасна», режиссер Григорий Чухрай (СССР — Италия)
Статья о творчестве Мути будет помещена в следующем номере



Издание Союза
кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

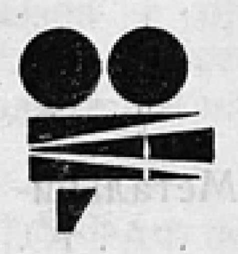
CINEMA ART

In this issue: Leading article about XII Moscow World Festival of Youth and Students (p. 5). Article by well-known film director Sergey Gerasimov on the subject "Youth and cinema" (p. 11). Materials of United Plenum of Art unions of the USSR devoted to the Victory of Soviet people in the Great Patriotic War (p. 17). Film directors tell about young film actors (p. 25). Cinema critic Nina Ignatyeva reflects about the works made by young film directors (p. 45). Notes about documentary films made by VGIK' students (p. 52). Reviews of the films "Everything Begins With Love", "Overheard Conversation", "I'm Responsible For You", "Almost Of The Same Age" (p. 61), "It Will Be Warm Rain" (p. 69), "The Leader" (p. 72), "Sweetheart, Dear, Beloved, the Only One" (p. 77), "Sweet Juice of Grass" (p. 84), "I'll Teach You to Dream" (p. 87). Essay on documentary films by Karel Abdikulov (p. 91). Article by Sergey Drobashenko "Space of Screen Document" (p. 97). Talk of young cineastes of socialist countries about place of cinema in the struggle for peace (p. 118). Article about modern Danish cinema (p. 127). Interview with young Italian film directors Marco Thullio Giordana and Roberto Beningi (p. 139). Reviews of the Czekhoslovak film "Dead Teach Alive" (p. 150) and Japanese film "There Was A War In My Childhood" (p. 153). Cinerama (p. 156). Script by Angel Vagenstain and Budimir Metalnikov "Seacost In the Fog" (p. 161).

Сдано в набор 12.04.85
Подп. к печати 18.06.85 А 07208
Формат бумаги 70×90[1]/[16].
печ. л. 12,12,
уч.-изд. л. 18,3.
усл. печ. л. 14,18.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 1064

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

● Кинематограф мира социализма на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве ● Школа, прививающая мировоззрение, поднимающая личность, шлифующая талант



современность и экран

навстречу XXVII съезду КПСС

Чем измерить бег времени! Скольжением часовых стрелок! Слетающими один за другим листками календаря! Точнее всего мерить его напряженностью бытия, поступью истории, всем происходящим в стране и мире. Мы не вправе обижаться на текущий, 1985 год. В нем спрессовано немало крупных событий, которые притягивают к себе внимание миллиардов людей.

Сорокалетие Великой Победы над фашизмом... Главный, решающий вклад в нее внес Советский Союз, его Красная Армия.

Московский XIV Международный кинофестиваль собрал прогрессивных мастеров экрана и их фильмы из десятков государств.

XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве — широкопредставительный форум за единство юных в борьбе против нависшей над человечеством угрозы ядерного апокалипсиса, за счастье нынешних и грядущих поколений... Активное участие в фестивале принимают молодые кинематографисты, прежде всего — советские. И это понятно, ибо роль искусства в целом, кино в частности, все больше растет в нашем тревожном мире.

Все эти события тесно сплетены с борьбой народов Земли за право на мир, на жизнь, на свободу. С ленинской внешней политикой, которую последовательно, целеустремленно, гибко ведет на мировой арене наша страна. Ныне, когда советский народ готовится к XXVII съезду партии коммунистов, эта политика приобретает все большие мощь, динамику, размах. Еще и еще раз слышит человечество спокойные, исполненные веры в нашу правду ленинские слова о том, что социализм докажет свои преимущества не силой оружия, а силой примера. И советское киноискусство вносит в эту систему доказательств свою весомую лепту...

Экран молодого мира

Юрий Бокань,

заведующий отделом культуры ЦК ВЛКСМ

Поразительно все-таки, какие важные события может вместить в себя отрезок времени длиною всего в один лишь год! Сорокалетие Великой Победы над фашизмом — и XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве... День минувший, день сегодняшний, день завтрашний; история, современность, будущее, связанные крепкой, хотя и невидимой, нитью... Концентрат животрепещущих, главенствующих забот, которыми живут советские юноши и девушки, вся прогрессивная молодежь планеты: борьба за мир, за жизнь, против угрозы всеобщей ядерной катастрофы.

Когда мы говорим: не допустим новой мировой войны, укрепим дух доверия между всеми странами и народами, дух сотрудничества и дружбы, мы вспоминаем не только недавние страницы истории, опаленные смерчем сражений, двадцать миллионов наших сограждан, унесенных войной, но и то, что пережили в эти годы многие народы мира, мы вспоминаем и Хиросиму, и Нагасаки, трагически погибших их мирных жителей. Все сплетено в истории, и уроки ее требуют от людей сплотиться на антимилитаристской, антиимпериалистической основе!

Активно способствовать такому объединению молодого поколения — цель XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Он состоится в столице нашей Родины по инициативе Ленинского комсомола. С 27 июля по 3 августа в Москве соберутся около 20 тысяч представителей молодежных и студенческих организаций почти из 150 стран мира, со всех частей света. И не случайно каждому лепестку фестивальной ромашки присвоен символический цвет одного из пяти континентов, а все вместе эти лепестки обрамляют голубой земной шар, на котором начертан девиз фестиваля: «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу!»

Фестиваль широкопредставителен, политическая палитра его участников очень разнообразна. Ведь задача Всемирных фестивалей как раз и состоит в том, чтобы собрать максимально широкие слои международного молодежного движения, представляющие различные политические взгляды, позиции, ориентации, религиозные воззрения. Такой форум, с нашей точки зрения, может и должен способствовать е д и н с т в у д е й с т в и й молодежи, направленных и на решение глобальных проблем современности, и одновременно — на решение проблем самой молодежи. Такое единство в фестивальном лексиконе никогда не отождествлялось с е д и н о о б р а з и е м. Никому ни на одном фестивале не приходило в голову затушевать различия во взглядах и позициях.

В чем особенности нынешнего форума юности? Прежде всего в том, что он созван в условиях осложнения и обострения международной обстановки, которая затрудняет диалог, но одновременно властно диктует необходимость его расширения и углубления.

Человечество испытующе и с надеждой всматривается в современное молодое поколение — сможет ли оно,

повзрослев и возмужав, принять на плечи всю меру исторической ответственности за судьбы мира?

Крепнущие связи между прогрессивными молодыми людьми планеты, антивоенный пафос международного молодежного движения, активная его борьба против гонки вооружений, против «ядерного бума» и «звездных войн», против расизма и апартеида, настойчивые усилия по защите окружающей среды — все это вселяет веру в молодое поколение Земли.

И, конечно же, закономерно, что в авангарде международного молодежного движения — юноши и девушки Страны Советов. Разве могут они, воспитанные в атмосфере социалистического гуманизма, пролетарского интернационализма, человеческой солидарности, — могут ли они остаться в стороне от жгучих проблем эпохи? От борьбы за мир прежде всего?

Конечно же, нет!

Активная жизненная позиция, глубокое понимание сути ленинской внешней политики партии воплотились в Марше мира советской молодежи, проводимом по предложению XIX съезда ВЛКСМ. Что такое — Марш мира? Это — и массовые антивоенные манифестации, и плавки мира и дружбы, которые ведутся сталеварами Украины, Урала, Казахстана, Грузии, и добровольное перечисление денег в Советский фонд мира... В антивоенном референдуме под девизом «Я голосую за мир!» приняло участие семьдесят миллионов советских граждан — не только юношей и девушек, но и людей старших поколений. Правительства крупнейших капиталистических держав захлестнул поток писем с требованием положить конец гонке вооружений.

На Западе долгое время «не замечали» Марша мира. Потом — пытались извратить его смысл. Однако, когда счет числа участников этой мощной антивоенной акции пошел на миллионы, западные органы массовой коммуникации вынуждены были о ней сообщить. Это значит, что люди, кому изо дня в день внушали небылицы о «советской угрозе», об «агрессивности русских», об «имперской политике СССР», смогли узнать правду о стремлении советской молодежи к разрядке, о том, как горячо поддерживает она последовательный курс Коммунистической партии и Советского правительства, курс мира и прогресса...

А ведь это так важно, чтобы правду о нас, о нашей стране, о нашей жизни знали миллионы людей в странах капитализма. В странах, где вся пропаганда, изощренная идеологическая обработка умов направлена на компрометацию коммунизма, реального социализма, Советского Союза! В это малопочтенное дело вовлекаются и силы буржуазной массовой культуры, где лидирующее место занимает кинематограф. Множество фильмов старательно сеют в огромных аудиториях ядовитые семена насилия, цинизма, эгоизма, национализма и расизма. Делается все, чтобы отвлечь молодежь от политики! Пусть танцует в ночных клубах, занимается любовью, пусть дерется, наконец, пусть делает все что угодно — лишь бы не вникала в политику. Понятно, почему реакция, правые силы старались перекрыть путь в Москву, на XII Всемирный фестиваль хотя бы части молодежи. Попытки внести раскол в международное молодежное движение — не «новинка сезона», они делались неоднократно, однако их отвергала сама молодежь.

Серьезнейший феномен времени: при всех и всяческих расхождениях в идеологии, политике молодежь сознает свою общую перспективу — мирное будущее. А значит — она общими силами борется за это будущее, упорно отстаивает свои права и перспективы.

Будем же верить, что на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве — на этом многоцветном экране молодого мира — станут преобладать краски мира и дружбы, солидарности и сотрудничества, взаимопонимания и гуманизма!

●

Проведение нынешнего фестиваля — дело особо ответственное еще и потому, что решением ООН 1985 год объявлен Международным годом молодежи. Это актуальная и значительная инициатива, поскольку проблемы молодежи — среди самых злободневных, самых насущных проблем современности.

Как подчеркивалось на заседании Комиссии по проведению Международного года молодежи в СССР, надежды и тревоги молодого поколения, неотделимые от надежд и тревог всего человечества, неразрывно связаны с насущным вопросом современности — вопросом сохранения мира и самой жизни на планете. В этих словах — вся мера доверия и требовательности общества к советской молодежи. Способность по самой высокой мерке отвечать за свои поступки, упорно идти к поставленной цели, быть сильнее обстоятельств — эти свойства нашей молодежи становятся еще важнее и ценнее сейчас, когда страна готовится к XXVII партийному съезду. Именно тем, кому сейчас восемнадцать-двадцать, предстоит в начале XXI века стать опорой страны, решать многотрудные задачи созидания общества будущего — строительство коммунизма.

Среди тех, на кого возложена эта благородная социальная миссия, — молодые работники искусства. Это к ним в постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении партийного руководства комсомолом и повышении его роли в коммунистическом воспитании молодежи» обращены слова: «Следует добиваться создания высокохудожественных произведений литературы и искусства, глубоко и ярко раскрывающих духовную, идейно-нравственную силу советского человека, воспевающих труд на благо общества, подвиг во имя Родины. Широко привлекать к этому мастеров культуры, талантливых представителей молодой творческой интеллигенции». В самом деле, боевой помощник партии в коммунистическом воспитании молодого поколения, советское кино ярко запечатлело людей социального подвига — тех, кто строил Комсомольск и Магнитку, Днепрогэс и Турксиб, кто создавал первые колхозы и осваивал Арктику, кто на огненных рубежах Великой Отечественной и в бессонном тылу отстаивал независимость Родины, кто возвращал к жизни сожженные города и села, кто прокладывал первую целинную борозду и первую космическую трассу.

Социализм, как учил Ленин, докажет свои преимущества, но докажет не силой оружия, а силой примера во всех областях жизнедеятельности общества — экономической, политической, морально-нравственной. Партия вновь привлекла внимание всего мира к этой простой и ясной истине.

Реалистический фильм одинаково понятен зрителю в любой стране. Во все времена и повсюду неизменно ценились такие качества души, как стремление откликнуться на добро и справедливость, проявить участие, отзывчивость и сострадание. Разве это не дает права предположить, что фильм, заслуживший признание в нашей стране, будет принят в любом ином уголке мира?

Отрадно, что все чаще на нашем экране появляются ленты о молодых людях, об их проблемах, поисках места в жизни. Очень хотелось бы пожелать таким фильмам, как, например, «Надежда и опора», «Дублер

начинает действовать», доброго пути в искусстве. Они рассказывают о молодом человеке новой формации, увлеченном своим делом, творчески подходящем к нему, принципиальном и идейно бескомпромиссном. Особое место занимают в кинопродукции последнего времени ленты «Остановился поезд» и «Магистраль» — фильмы остроконфликтные, отважно изобличающие парадность и чванство, воюющие за правду, дисциплину, порядок, истинное человеколюбие. Большим пониманием сложной сути воспитания подростков проникнут целый ряд фильмов недавних лет, среди которых выделяется фильм «Пацаны».

Нельзя не сказать и еще об одной архиважной теме современного кинематографа: о фильмах, посвященных Великой Отечественной войне. Они обладают особенной силой воспитательного воздействия на юношество. Конечно же, имеются в виду произведения подлинного искусства. Принципиально важен фильм Е. Матвеева «Победа», во всесоюзной премьере которого комсомол принял самое активное участие. В картине практически нет боев, нет канонады. Мы оказываемся в самом центре Потсдамской конференции, которая определяла судьбы послевоенного мира. Как важно сегодня убедиться, что политическое лицемерие и лживость бессильны против принципиальности. Еще раз во весь голос советский кинематограф заявил о последовательности и постоянстве нашей политики на мировой арене. Она нужна всем, эта лента. Но как же она нужна тем, кто не видел войны и знает о ней только по рассказам отцов и дедов, по книгам и фильмам!

Прогресс киноискусства напрямую зависит от того, насколько упорно и художественно убедительно оно утверждает общественные идеалы, воплощая их в образе положительного героя — героя нашего времени. Проблема эта — по-прежнему ключевая для нашего кино, как, впрочем, и всех других видов искусства.

●

Творческая молодежь готовилась к XII Всемирному фестивалю вдохновенно и ответственно. Отбирая лучшие произведения, которые должно представлять на фестивале советское искусство, мы увидели множество новых спектаклей и телепередач, программ популярных коллективов и отдельных артистов... Познакомились с талантливыми фильмами и книгами, картинами и скульптурами... Они посвящены разным темам, сделаны в разных жанрах, но можно с уверенностью сказать, что политическая проблематика заняла в творчестве молодых мастеров искусств достойное место.

И тут хотелось бы привлечь внимание читателя еще к одной черте советского кинематографа: лучшие наши мастера из года в год выполняют поистине интернациональную миссию — они готовят кадры для многих иностранных кинематографий. Во ВГИКе учатся студенты из 41 зарубежной страны. Многие из воспитанников института стали известными, уважаемыми художниками.

На XIII Московском международном кинофестивале первого приза был удостоен фильм «Над Бейрутом чужие облака». Он потряс зрителей. Оператор, снимавший его, провел большую часть работы под бомбежкой, рискуя жизнью. Эту социально зрелую, гуманистическую ленту сделал молодой йеменский режиссер Фадель Мутлак, выпускник ВГИКа. И не случайно именно студенческая работа получила такую высокую оценку международного жюри. Потому что учебный экран ВГИКа стал настоя-

щей линией борьбы за мир, которую ведут будущие кинематографисты.

Немало новых студенческих картин вошло не только в зачетки авторов, но и в их художнический, гражданский актив. Фильм чилийца Нельсона Ривасе, рассказывающий о дикторе московского радио, ведущем передачи для Чили... Известному вьетнамскому пианисту Шону посвящена лента «Моя музыка» режиссера То Хо Анга... О культуре и обычаях молодой республики Бенин идет речь в фильме Ахандо Северина... В центре дипломного фильма Антонио Гомеса «Знаменосец» — история парня, который вынужден воевать во Вьетнаме. Это картина интернациональная: в работе над ней участвовали сценаристы Артуро Вергара, чилиец, воспитанник ВГИКа, и советская студентка Ирина Павликова, в фильме снимались молдавские актеры...

Многих, конечно же, интересует культурная программа XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Она будет обширной и разнообразной. Достаточно сказать, что в ее рамках планируется ежедневно более ста мероприятий. И всюду, где будут происходить встречи с советским искусством, с искусством других стран мира — в концертных залах и на танцевальных площадках, в студиях и выставочных павильонах, в парках и дворцах культуры — всюду воцарится дух праздника и вдохновения, интереса к национальным культурам.

Что же в культурной программе будет самым примечательным?

Прежде всего — творческие мастерские по видам искусства: классической и современной музыки, театра, живописи, пантомимы... Повсюду их работа будет заключаться не только в показах спектаклей, концертных программ или выставок, но во встречах по интересам, дискуссиях, обсуждениях конкретных явлений искусства и общих проблем его развития.

В рамках культурной программы в 20 кинотеатрах пройдет ретроспективный показ советских фильмов «Молодость страны». Национальные делегации в клубах организуют демонстрацию своих фильмов. Под национальные клубы отданы лучшие московские дома и дворцы культуры. Но центральный пункт кинематографической части культурной программы — международная творческая мастерская в Центральном Доме кино. Мы хотим, чтобы в дни фестиваля Дом кино стал для молодых кинематографистов родным домом. Здесь они будут встречаться, обсуждать фильмы и проблемы творчества. Чтобы представить, сколь насыщенной жизнью будет жить творческая мастерская кино, — вот краткое содержание ее работы, которое, конечно же, не в состоянии охватить все, что там будет: показ советских фильмов, дискуссии об антифашистской теме в художественном кинематографе, об отражении мира и его проблем на документальном и научном экране. Встречи на киностудиях «Мосфильм» и имени М. Горького. Знакомство с работами дебютантов и встречи с мастерами советского кинематографа. Во всех помещениях Центрального Дома кино развернута выставка работ молодых художников кино. Известнейшие киноведы и критики взяли на себя обязанности консультантов Творческой мастерской — А. Караганов, В. Баскаков, В. Толстых, Р. Юренев, Л. Рошаль. А на каждой дискуссии будет свой ведущий: П. Чухрай или В. Абдрашитов, Е. Саканян или К. Шахназаров, В. Фокин или Ю. Подниекс. Возглавит Творческую мастерскую кино Герой Социалистического Труда С. Герасимов.

Своя работа, столь же напряженная и увлекательная, будет идти и в

других творческих мастерских, в клубах национальных делегаций. Театр имени Вахтангова и «Современник», филиалы МХАТа и Малого, другие театры — их будет двенадцать — превратятся в центры гала-концертов разных национальных делегаций. Грандиозный международный фольклорный праздник состоится 31 июля в «Коломенском»: семь тысяч зрителей и восемь тысяч членов фольклорных коллективов. Еще до открытия фестиваля начнется в универсальном спортивном зале «Дружба» и продлится двенадцать дней Международный фестиваль политической песни...

Подготовить и воплотить в жизнь всю эту огромную программу возможно только совместными и очень тесными усилиями творческих союзов и комсомола. А опыт такого плодотворного сотрудничества у нас накоплен в течение многих лет. Активно работает Совет творческой молодежи ЦК комсомола, где обсуждаются новые работы, намечаются планы. И здесь мы опираемся на помощь выдающихся деятелей кино — С. Герасимова, С. Бондарчука, Л. Кулиджанова и многих других. Мы глубоко благодарны им, замечательным наставникам молодежи. ЦК ВЛКСМ посылал молодых кинематографистов в творческие командировки на ударные стройки, в лучшие комсомольско-молодежные коллективы. Мы намерены практиковать такие командировки и впредь. Вместе с Союзом кинематографистов мы провели в 1980 году Всесоюзное совещание-семинар молодых. В Киеве, Минске, Кишиневе Всесоюзные смотры работ молодых — кроме конкурсного показа фильмов там проходили творческие конференции по программе фильмов. В этом году такой смотр намечен в Тбилиси. Еще один вид работы с молодыми — тематические научно-практические конференции.

Премиями Ленинского комсомола награждаются молодые деятели кино, чьи произведения по своим идейно-художественным качествам имеют особое значение в деле коммунистического воспитания подрастающего поколения. Среди лауреатов последних лет — кинорежиссеры и актеры П. Чухрай, Б. Галкин, В. Фокин, И. Купченко, А. Михайлов, К. Камалова, А. Сиренко, Е. Саканян... Надо сказать, что в лауреатах мы видим свой творческий актив, на который опираемся в работе с молодыми художниками.

•

Человек — и главная сила всех великих преобразований, свершающихся на советской земле, и одновременно главная цель и центральная фигура всех усилий общества. Вот почему решение стоящих перед страной больших и сложных задач невозможно без постоянного развития и совершенствования человека — активного и убежденного строителя нового общества. Партия указывала на это неоднократно, подчеркивалось это и на апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС.

А следовательно, из года в год возрастает и социальная роль, гражданская ответственность искусства, которое обязано усиливать влияние на умы и сердца людей.

Дело чести молодых мастеров киноискусства — сосредоточивать внимание на самых общественно значимых проблемах современности. Отрадно, что все больше становится молодых режиссеров и драматургов, актеров и операторов, которые приходят к мысли, что нельзя замыкать свое служение киноискусству стенами павильона. Нужно, считают они, настойчивее пропагандировать кино, приближать его к массам, воспитывать зрителя. Так понимают они свою активную творческую и гражданскую позицию.

Талант, мировоззрение, личность

Сергей Герасимов

Место кинематографа в жизни общества, его социальная миссия претерпевают все более существенные перемены. Укрепление и умножение связей нашего искусства с практической жизнью людей, сплетение его с политикой, философией, социологией, научно-техническим прогрессом, отражение на мировом экране обостряющегося идейного противоборства двух социальных систем — все это неминуемо подводит нас ко взгляду на кинопроцесс как на составную часть в системе духовной деятельности современного человечества, как на влиятельнейший фактор формирования личности нового типа.

Закономерно меняется сегодня и логика всего художественного процесса — как в пределах искусства кино, так и за этими пределами, в сфере его связей с литературой, театром, живописью, музыкой. Если говорить о «внутренних делах» кинематографа, то на наших глазах он берется за освоение все новых проблем, соответственно вырабатывая и особые принципы их обобщения, обновляя свои выразительные средства и техническую оснащенность. В аспекте же «внешних дел» — нет сомнений в том, что взаимное влияние кино и других искусств растет; оно выросло настолько, что во многом видоизменило, усложнило природу каждого из них. Так, к примеру, углубляется синтез кинематографической и театральной форм художественного мышления, который с особенной наглядностью и остротою выступает в развитии телевидения, этого наиболее массового кинематографического канала.

Да, состояние мирового кино определяется борьбой идей, мировоззрений, взглядов, убеждений. Само наше время — тревожное, грозное — требует от экрана, а значит, прежде всего от режиссуры понимания насущных проблем — и жизни, и самого кинематографа; требует крупного разговора с аудиторией, крупного в любых темах и в разных жанрах, крупного и по зрелищной, убеждающей и увлекающей форме. И тут нужна, необходима уже не просто работа грамотного режиссера-профессионала, но деятельность **творческой личности**, обладающей способностью сопрягать частное и общее, некое событие, имевшее место в такой-то день и час, и целостное **явление**, имеющее свое историческое **пространство** и свое историческое Время.

Вот почему фигура режиссера выдвигается в кино на первый план — не только в качестве профессионала, сосредоточивающего в своих руках все нити **организации** процесса, но в еще большей мере как демиурга **концепции** всего кинематографического дела.

А работа в искусстве на уровне требований эпохи, естественно, предполагает соответствующую подготовку к ней в профессиональной школе. И определяет идейно-эстетические принципы, которым наша современная киношкола следует в воспитании новых поколений кинематографистов. Принципы, отличающие советскую киношколу от всех иных.

Киношкола, подобно всякой школе, не может быть сегодня учебным заве-

дением «в себе». Она — организм, необычайно чувствительный ко всем веяниям времени, к противоречиям живой действительности. И конечно же, к состоянию, противоречиям и движению искусства экрана: ведь между ним и системой кинематографического образования действует не только прямая, но и обратная связь. Законы диалектики работают здесь так же, как и повсюду. Проблемы искусства неотделимы от проблем педагогики. Именно из этого важнейшего обстоятельства исходит советская киношкола, совершенствуя свою педагогическую структуру и методику воспитания творческой личности.

Развивая высказанную выше мысль, скажу, что столь сложная и многогранная творческая деятельность, как режиссура, выходит за рамки профессии в привычном понимании этого слова. Режиссер сталкивается в работе, как известно, с многоликим коллективом творческих и технических сотрудников, специалистов всевозможных профилей. А когда его детище — фильм, отделяясь от создателей, выходит в мир, режиссер сталкивается с многомиллионной и далеко не однородной зрительской аудиторией. При этом и тех и других людей, причастных и не причастных к искусству, участников создания фильма и «потребляющих» результат этой работы, объединяет нечто главное: они входят в контакт с художником, являющимся мыслителем, мастером выразительной формы и вдохновенным исследователем своего времени (всегда своего — и в том случае, когда он обращается к материалу истории либо к литературной классике). Иначе говоря, их роднит жажда соприкоснуться с личностью, что способна — и сознает способность эту своим долгом! — внести собственный вклад в воспитание других личностей.

Внутри самого художественного процесса такое соприкосновение во многом определяет его ход. И тут хочу заметить, что для меня лучший тип режиссера — это режиссер, который неравнодушен к феномену актерской личности и стремится личность эту, носителя наиболее глубоких секретов художества, не подавить, но поднять, огранить, подобно тому как мастер-ювелир огранивает алмаз до бриллианта. Динамика же отношений, складывающихся между режиссером и его зрителем, с неизбежностью обусловливает степень воздействия фильма на умы и сердца масс. Воздействия идейного, нравственного, эстетического. Тут надо иметь в виду, что могущество кинематографа, могущество изначальное, исконное, ныне возведено в степень — в степени! — силами телевидения, растущими непрестанно и обещающими нам, по мере распространения кассетного кино, неизбежный и грандиозный кинотелевидеовзрыв. К нему, к слову сказать, мы готовимся плохо.

Формирование личности... Любая конструктивная идея, пусть самая что ни на есть благородная, — в руках человека, и он, сей человек, волен максимально возвысить ее, воплощая в дело, так же, как и уронить до самой земли. И школа, как бы ни понимали мы значение этого понятия, всегда и обязательно есть попытка гарантировать высочайший эффект — то есть так направить деятельность человека или людей, чтобы она приносила наибольшую пользу обществу. (Другой вопрос, кто и как понимает эту пользу.) Вершиной всех наших стремлений остается личность — она и объект, и средство воспитания, и его высшая цель. В то же время необходимо осознать, что образование каждого индивида — дело сугубо общественное. Именно в таком качестве надлежит рассматривать его людям, занимающимся педагогической практикой — во всех ее сферах.

Чем же определяется процесс становления личности художника в любом виде искусства? Я вижу здесь три силы, они тесно связаны меж собою и воздействуют в движении одна на другую: талант, мировоззрение, личность. Именно в такой последовательности. Талант и мировоззрение выступают в этом процессе, в этом движении как неотъемлемые слагаемые личности.

Конечно же, понятие «талант» неотделимо от понятия «личность», но им не исчерпывается. Таланта никакая школа сама по себе никому дать не может. Но она может — и должна! — увидеть, открыть, отобрать реально существующую одаренность, «добраться до таланта» и воспитать, сформировать на его основе личность художника.

Но как же «добраться» до таланта?

Ответ на сей вопрос, естественно, индивидуален и даже субъективен, как все в искусстве (независимо от всесторонне разработанных программ и методик обучения режиссуре). Более того, он в чем-то и интуитивен. Но коль скоро талант найден, на первый план выступает то главное, что школа прежде всего обязана преподать таланту: мировоззрение, гражданственные и этические правила, культуру мысли, чувства и вкуса.

Сама творческая личность показала, что личность в искусстве не есть функция профессионального умения, отработанных навыков, мастерства — пусть даже виртуозного.

Проблема личности в искусстве прежде всего проблема мировоззренческая. Именно мировоззрение питает и мысль, и чувство, и вкус, а следовательно, в определенной мере и форму их художественного выражения, без которой искусство — не искусство.

И в школе форма — выражение сущности: владение формой приходит к студенту не когда-то «потом», в какую-то «очередь». Учить мастерству важно сразу и на точно отобранном содержании — именно так, сразу, а не «по очереди» наши классики — Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко — открывали новую кинематографическую форму в сцеплении с новым революционным содержанием.

Вот почему вживание в материал, осмысление этого жизненного материала и попытка его самостоятельной художнической оценки и есть процесс становления нравственной и творческой позиции будущего художника. Вот почему репертуар, над коим он трудится, я назвал бы «школой в школе». Таланту противопоказана неразборчивость, всеядность — дар нуждается в своевременной ориентации. Убежден: личность начинается — именно начинается! — с выбора жизненного пласта, с выбора темы, с сугубо индивидуального отношения к ней. То есть с обостренного интереса к насущным проблемам современности (современности в широком, творческом и историко-диалектическом понимании).

Суть школы — уже в самом подходе к профессии режиссера, в понимании, каково ее действительное место в сегодняшнем кинематографе. Статут режиссера требует высокой гуманитарной культуры и художественного вкуса. Однако эта культура и этот вкус — производные от взглядов и убеждений, мировоззренческих пристрастий и творческого характера. Школа — это неустанная забота о миссии художника, об осмыслении им, говоря словами Александра Блока, должного и недолжного в искусстве. Осмыслении того, что для искусства важно и что несущественно, во имя чего оно существует и что противоестественно его высокому назначению. Вот отчего столь необходим авторитет школы, которая ориентирует молодого художника не только профессионально-творчески, но прежде всего теоретически и идейно.

Природа и практика режиссуры та-

ковы, что режиссер призван и мыслить, и анализировать, и творить, созидать. Потому вопросы соотношения в учебном процессе теории и практики, роли и формы в рамках киношколы научно-исследовательской деятельности и связи ее с кинопедагогикой, проблема единства в работе творческих и общественно-теоретических кафедр — необычайно остры. Научно обосновать теоретический уровень процесса творческого воспитания — вот в чем состоит назревшая потребность нашей современной системы кинообразования.

Думаю, что теория и практика в их взаимопроникновении — равноправны. Могут и должны быть разными формы этого проникновения. Но следовало бы иметь в виду: в каждом сугубо практическом задании заключается его теоретический смысл.

Такова творческая особенность педагогики в искусстве.

Вот почему мы, работающие в советской киношколе, глубоко убеждены, что в учебном процессе, особенно если иметь в виду непростые условия современного бытия и движения мирового киноискусства, — основополагающее значение приобретает единство знаний и убеждений, теории и мастерства. Не сумма, а система, то есть превращение этой суммы в действие. Процесс такого превращения сложен и тонок, он неизбежно несет на себе отпечаток творческой индивидуальности учителя, наставника, мастера, чья ответственность за воспитание молодого художника неуклонно растет.

Есть еще одна особенность педагогической практики советской киношколы, прежде всего ВГИКа, — эта особенность имеет исторические корни. Суть ее — обучение мастерству режиссуры не только на богатейшем опыте всего нашего киноискусства, но и смежных видов искусств, в первую голову на опыте художественной литературы, в частности — на классических традициях реалистического романа (сегодня, кстати, уже можно говорить о романной поэтике многих фильмов, о романной прозе как направлении в современном кино). Мы исходим из того, что поэтика кинематографа формировалась и будет формироваться в нерасторжимом единстве экрана и литературы. Классическое наследие не просто ложится в основу воспитания режиссера — оно дает ту направленность, ту культуру творчества, которые предоставляют молодому художнику возможность во всеоружии вторгаться в проблемы окружающей действительности.

Снова подчеркну: первооснова кинематографического ви́дения и мышления — реальная действительность. Я имею в виду не столько умение и искусство наблюдения ее, сколько активное в нее вторжение, — когда молодой художник оказывается с жизнью лицом к лицу. И снова оговорюсь: категория современности питается не одними лишь событиями текущего дня. Нашего сегодня нет без прошлого, современны — и остросовременны! — сами уроки истории. Начало историческое и начало человеческое нерасторжимы в искусстве. Ими движется прогрессивный кинематограф. О нерасторжимости их мы обязаны всегда помнить и в своей педагогической практике. Недаром утвердилась в сфере искусства и в сфере педагогики концепция: воспитание историей. И на основе этого теоретического положения сложилась — точнее, складывается — своя практика.

Итак, во главе угла советской киношколы принцип: в триаде «талант — мировоззрение — личность» первооснова — мировоззрение. Мы ограниваем талант, воспитывая, формируя его в творческую личность, опираясь на эту первооснову — мировоззрение. Мы убеждены, что без ясного, научного мировоззрения, без четких идейно-

политических и социально-нравственных убеждений не может быть советского художника.

Такова главная отличительная черта советской киношколы. Однако мы менее всего склонны представить в качестве единственно возможной и наиболее совершенной нашу практику обучения профессии кинорежиссера. Напротив, взаимный обмен творческим и педагогическим опытом в этом плане необыкновенно интересен и плодотворен.

Недавно мне довелось познакомиться с французской киношколой СИДЕК. По своим педагогическим принципам она резко отличается от ВГИКа. После беседы с К. Кастроминым, руководителем СИДЕК, и после знакомства со студенческими фильмами для меня стало совершенно очевидным: основа этой школы, цель обучения и воспитания — освоение современного кинематографического «ремесла».

Что же касается идейно-нравственных ориентиров, то педагогов это не заботит. По-видимому, в СИДЕК исходят из предположения: они уже есть у каждого студента, ибо он пришел в школу с определенным запасом идейно-эстетических и этических представлений. Каких именно — его дело. Таким образом, идейно-теоретическое направление курса, как его понимают в нашей, советской школе, в СИДЕК практически отсутствует. В этом — отличие французской школы от нашей.

Определенные же достоинства СИДЕК я вижу в том, что с самого момента поступления в школу и до выпуска здесь в студенте видят человека, который целиком и полностью несет ответственность за себя, за свою работу, за свои успехи и провалы. Да, здесь именно студент — центральная фигура.

Будущий режиссер обязан выполнить несколько киноработ, пройти по всем стадиям кинематографического процесса — выбор темы, подробная ее разработка со сценаристом (или самостоятельная разработка) и полное экранное воплощение этой литературной основы собственными силами. Сюда входит и декоративное оформление фильма, с которого, к слову, там и начинают вводить студента в стихию кинопроизводства, и операторская работа, осваиваемые студентом СИДЕК как важнейшие разделы курса.

Итак, в фокусе внимания студентов на протяжении всего обучения — постепенное освоение все более сложных средств кинематографической выразительности, причем вне зависимости от крупности, значимости темы. И непременно с опорой на собственные силы.

Я назвал бы эту школу школой суровой практики, той самой практики, которой так часто не хватает нашей педагогической системе при всех ее прочих бесспорных преимуществах. Научиться понимать кинематограф как феномен не только идейно-творческий, но и производственно-экономический необходимо для будущего режиссера, ибо учет всех материальных и финансовых слагаемых кинематографического творчества — фильмов, пленки, времени, поглощаемых производством фильма, — так или иначе встанет перед режиссером. При любой степени его опытности или, точнее, неопытности.

Мне приходилось часто напоминать об этом своим ученикам. Чувство ответственности за отпущенные тебе государственные средства — прекрасное свойство профессионала в любой сфере. Мне кажется, особенно это касается кинематографа, дела дорогостоящего, в которое вовлечены силы множества людей, за чей труд режиссер обязан отвечать целиком и полностью. Вот эту-то немаловажную черту нашей профессии нам, педагогам, отнюдь не всегда удается выработать в будущих

режиссерах с той основательностью, какой требует практика. Сказываются школярские традиции — ведь ежели ты хоть сколько-нибудь защищен даже не талантом — способностями, на всем протяжении учения можно не сдать вовремя тот или иной предмет без риска оказаться вне стен института. Можно не уложиться в сроки со своим маленьким фильмом, перерасходовать пленку, полагая, что тебе как художнику все это позволено, ибо в искусстве единственное важно — результат.

В СИДЕК все прямо противоположно. Там с первого дня студенту недвусмысленно дают понять: никакая одаренность не позволит ему остаться в школе, если он не докажет, что способен от начала до конца самостоятельно отвечать за свое дело. Самостоятельно! Без понуканий, предупреждений, уговоров, на кои, к сожалению, щедры мы, учителя, и с самого старта ориентированы многие наши студенты...

Да, в способе обучения, принятом СИДЕК, есть свои положительные стороны, о них полезно задуматься.

Однако способу этому недостает, как уже сказано, весьма важного, если не самого существенного: французская киношкола не видит, по сути, свою задачу в воспитании мысли и духа складывающегося художника, полагая, что каждый вступающий в искусство сам учится у жизни и в конце концов находит свою линию, свой курс.

Но мы знаем, сколь сбивчива бывает порой эта линия и сколь сложно выдерживать свой курс в условиях современного капиталистического кинопроизводства, как легко иногда берет верх над художником чистоган, диктуя свои, далекие от подлинного искусства коммерческие требования. И как мало поэтому западный кинематограф, если брать его в целом, дает человеку серьезного, глубокого, трогающего ум и душу искусства...

Вот почему все мы, работники прогрессивного мирового кино, обязаны обмениваться опытом, в особенности опытом подготовки творческой смены. В таком обмене творческими ценностями — серьезная возможность умножать благотворное влияние экрана на мир, человека и общество. Международные конгрессы СИЛЕКТ (Международного центра связи школ кино и телевидения), объединяющего около сорока стран, I Международная теоретическая конференция киношкол в Москве (1981) и недавняя, уже третья, конференция, снова проходившая в нашей столице, убедительно показали, что у прогрессивного кинематографа разных стран — и у его школ — есть общие гуманистические критерии искусства. Они, эти критерии и идеи, позволяют нам, педагогам многих национальных школ, собираться вместе и вместе искать новые пути движения и развития современного кинопроцесса, воспитания подлинных художников.

Ныне, в преддверии XXVII съезда КПСС, все советские люди внимательно проверяют состояние дел, критически, по-партийному оценивая сделанное и обдумывая планы будущих работ. Что касается нас, кому общество доверило подготовку новой смены художников экрана, мы с особой остротой отдаем себе отчет, как высока наша миссия и как велика ответственность перед партией и народом. Ведь мы строим завтрашний день советского киноискусства.

Современность истории

Из материалов объединенного пленума правлений творческих союзов и организаций СССР, посвященного 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне

Одним из крупнейших событий в жизни страны и нашего искусства стал проходивший в Москве объединенный пленум правлений творческих союзов и организаций СССР, посвященный 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне. Мы помним, как горячо приветствовали собравшиеся в Большом Кремлевском дворце деятели литературы и искусства, представители всех отрядов творческой советской интеллигенции появление в президиуме руководителей нашей партии и правительства.

Как ярко и убедительно показал пленум творческих союзов и организаций СССР, победа, завоеванная сорок лет назад советским народом, — это не только история нашей страны, но и наша современность. Поколение, вступающее в жизнь, вновь и вновь обращается к ее истокам, держа равнение на героев Великой Отечественной, проходя на их примере школу гражданственности, патриотизма, непоколебимой верности делу ленинской партии. И в этом неоценимая роль принадлежит советской художественной культуре, в которой живет историческая память народа, деятелям советского искусства, в том числе и искусства кино.

Художественная и документальная летопись Великой Отечественной — наше бесценное духовное богатство, надежное средство нравственного воспитания, мощное оружие в борьбе с теми, кто пытается ныне фальсифицировать уроки минувшей войны, вынашивает бредовые планы мирового господства. Советская творческая интеллигенция видит свой долг в утверждении великих идеалов ленинской партии, в решительной поддержке проводимого ею курса мира и созидания.

Ниже мы печатаем выступления кинематографистов на объединенном пленуме — первого секретаря правления СК СССР Л. Кулиджанова, секретарей правления СК СССР Шухрата Аббасова, Регимантаса Адомайтиса, Толомуша Океева.

Л. Кулиджанов,
режиссер, народный артист СССР,
Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии,
лауреат Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

Не впервые собираются в историческом зале Большого Кремлевского дворца представители советской творческой интеллигенции. Можно смело сказать, что все проведенные нами объединенные пленумы творческих союзов вырастали в крупные политические акции, являлись наглядным свидетельством твердой решимости работников культуры идти и дальше единожды избранным путем — вместе со своей партией, вместе со своим народом.

Этот пленум творческой интеллигенции, своего рода смотр сил многонациональной советской культуры, является активным стимулом и новым ориентиром в наших поисках и свершениях, в общей большой и столь ответственной работе.

Я сказал «ответственной» и не хочу быть голословным. Да, ответственной! Достаточно вспомнить, что великую войну выиграло поколение, воспитанное на лучших произведениях советской литературы и музыки, театра и изобразительного искусства. В осажденном Ленинграде звучали бессмертная симфония Шостаковича и живые голоса Николая Тихонова и Ольги Берггольц. Не было солдата, не знавшего наизусть «Жди меня» Константина Симонова и «Землянку» Алексея Суркова.

Как кинематографист, я с гордостью могу сказать, что на полях Великой Отечественной воевали и Чапаев, и Максим из незабываемой трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга, и революционные матросы из фильма «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана. «Радуга» В. Василевской и М. Донского, «Секретарь райкома» И. Пырьева, «Нашествие» Л. Леонова и А. Роома — это фильмы-воины, фильмы-победители.

Бесценные документы о народном подвиге запечатлели для грядущих поколений фронтовые операторы, многие из которых не возвратились на свои родные студии, оставив как память о себе сотни тысяч метров кинопленки, отснятые в самом пекле войны. Есть короткий фильм об одном из них, только об одном, Владимире Сущинском, сделанный фронтовыми товарищами уже после его гибели. В этом фильме — кадр, присланный им с передовой, но забракованный строгим ОТК, так как в горячке боя Сущинский не заметил, что в кадре оказалась его тень — тень вставшего во весь рост человека с киноаппаратом в руках. Он встал под ураганным огнем противника, чтобы снимать, делать свое дело, исполнить свой долг.

Невозможно перечислить все созданное в киноискусстве о Великой Отечественной в те тяжкие годы, тем более — за прошедшие сорок мирных лет. «Молодая гвардия» А. Фадеева и С. Герасимова и «Живые и мертвые» К. Симонова и А. Столпера, «Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая и «Судьба человека» М. Шолохова и С. Бондарчука, «Летят журавли» В. Розова и М. Калатозова и «Освобождение» Ю. Бондарева,

О. Курганова и Ю. Озерова — бессмертен подвиг победившего народа, неисчерпаема эта тема в искусстве. И сейчас над фильмами о войне работают и крупные наши мастера, и, что особенно отрадно, молодые кинематографисты, родившиеся уже после Великой Победы. Отрадно потому, что обращение к этой теме есть свидетельство и творческой и гражданской зрелости, свидетельство понимания художником своей ответственности за память о павших и за мир для грядущих поколений. Это понимание собственной ответственности, своей причастности к жизни народа есть, как мне кажется, непременное условие существования в искусстве. Тем более в нашей стране, где забота о человеке, забота о мире возведены в ранг государственной политики. В стране, которая только что еще раз продемонстрировала всему человечеству прекрасный пример доброй воли, объявив мораторий на размещение своих ракет средней дальности. Такой шаг в современной сложной обстановке могла сделать только очень сильная страна, руководимая могучей и мудрой партией.

И быть помощниками такой партии, возглавившей борьбу за мир для нас, для наших детей и внуков, партии, созидающей доселе невиданное в истории человечества общество, — есть дело нашей чести и нашей совести!

Ш. Аббасов,
режиссер, народный артист СССР,
лауреат Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы
и премии Ленинского комсомола республики

Более 40 лет назад уходили на смертный бой наши отцы, совсем юные, еще безусые ребята, уходили защищать советскую отчизну. Спустя четыре года на Красной площади были брошены оземь ненавистные фашистские знамена. Это было наше торжество, наше счастье, дорого оплаченное нашими отцами и старшими братьями.

Плечом к плечу с великим русским народом, со своими братьями из других республик сыновья Советского Узбекистана защищали Москву и Ленинград, деревни большие и малые. Многие из моих земляков остались навечно в братских могилах под Киевом, Одессой, на Мамаевом кургане, в каменоломнях Керчи, в Прибалтике, под Калининградом.

Наши фильмы — это еще и история. Обращаясь к ней, мы не только воздаем долг памяти и благодарности тем, кто сберег наш сегодняшний день, но и черпаем уроки, необходимые нам в настоящем. И первый из этих важнейших уроков: не только сила оружия обеспечила нам победу, но и сила духа наших людей, их готовность идти на жертвы, их патриотизм.

Задумаемся над этим словом — «патриотизм». Что значит оно? Что та земля, на которой ты вырос, лучшая на всей планете? Да, она самая дорогая для нас. С ней мы связаны и памятью детства, и заветами отцов, и всей нашей национальной историей. Но сегодня такое понимание патриотизма недостаточно. Мы живем в стране, объединившей в единое целое, в единый живой организм великое множество народов. У каждого

своя богатая и сложная историческая судьба. Если бы каждый из наших народов в прошедшей войне защищал только свою землю, разве мы победили бы? Война с не оставляющей сомнения ясностью показала, что у всех нас одна общая социалистическая Родина, общая судьба, общая история. В этом истоки патриотизма и интернационализма советского человека.

И в прежние времена лучшие умы человечества, в том числе и мои земляки Абу-Рейхан Беруни, Авиценна, Хамза, говорили о необходимости единения народов, о чувстве принадлежности ко всему человечеству. Мне повезло дать возможность нашим великим предкам с экранного полотна обратиться к современникам со страстным словом о человеческом братстве.

А в годы Великой Отечественной войны мы сами стали свидетелями человеческого братства в нашей многонациональной стране. Более миллиона детей-сирот, потерявших своих родителей в Белоруссии, на Украине, в блокадном Ленинграде, обрели родителей в городах моей республики — Ташкенте и Самарканде, Фергане и Бухаре.

Я снял фильм, основанный на реальных фактах, — «Ты не сирота» — об узбекском кузнеце, усыновившем 16 детей разных национальностей. Этому прекрасному человеку воздвигнут монумент в Ташкенте на площади Дружбы народов.

В суровые дни войны Ташкент принял и многих представителей советской интеллигенции. Киностудии Москвы, Одессы создавали здесь боевые киносборники. Искусство Советской страны в годы войны внесло свою достойную лепту в дело разгрома фашизма, в дело Победы. И сегодня, в дни мира, мы продолжаем и развиваем эти традиции многонационального творческого содружества.

К бессмертной теме Великой Отечественной войны еще не раз будет возвращаться наш кинематограф. Что касается лично меня, то я приступаю к съемкам фильма о работе видных деятелей партии в годы войны. Трудно переоценить их роль в мобилизации всех сил нашей республики на борьбу с врагом, в организации оборонных предприятий, в воспитательной работе. Эти яркие и страстные характеры — живой пример единения народа и партии, нерасторжимости их связи, единства их стремлений и целей.

И к каким бы героям, к каким бы темам мы ни обращались, наше единство, верность идеям Ленина всегда будут служить нам путеводной звездой.

Р. Адомайтис,
актер, народный артист Литовской ССР

Мне было только шесть лет, когда в 1944-м краснозвездные воины освобождали от гитлеровских захватчиков родную Литву.

Жил я тогда в деревне. Помню — возле нас остановилась санитарная часть. Разбили палатки. Привезли раненых. Женщины, плача,

подносили им молоко. Нам, детям, было интересно и страшно. Утих фронт, все уехали. Осталось огромное поле, все засеянное белыми окровавленными повязками. Это видение — алые пятна крови — часто преследует меня и теперь. Оно стучится в сердце, будоражит совесть, напоминает о моем человеческом долге перед теми, кто нас защитил.

О людских страданиях и стойкости мне поведали и те, кто остался в живых, и вечно живые в безымянных могилах. О войне мне рассказывало искусство — литература и музыка, живопись и кино. Рассказывают и поныне, все глубже проникая в трагическую правду истории.

Великая Победа вернула нам самое большое счастье — счастье мирного труда. Сорок лет мира — молодость одного поколения — войдут в историю как героическая летопись созидания. За эти годы, как и вся страна, в семье братских народов изменилась и моя республика. Во всех областях.

Я очень люблю и уважаю труд земледельцев, поэтому особенно радуюсь переменам, происходящим на селе. Недавно мы снимали фильм в Юкнайчяй — поселке приморского района, центре совхоза имени XXV съезда КПСС. Поверьте, любой городской житель может позавидовать тем культурно-бытовым условиям, в которых живут там труженики совхоза.

Недавно в Вильнюсе состоялось республиканское совещание тружеников села. По-деловому обсуждалось, как еще больше повысить наши отнюдь немалые урожаи. И я верю в наш большой хлеб. Верю, что весомое слово скажут все отрасли народного хозяйства, ибо обязательства даются накануне большого события в жизни Советской страны — в преддверии XXVII съезда КПСС.

Сегодня я мог бы рассказать о том, что уже достигнуто нашей художественной интеллигенцией. Но жизнь требует от нас большего. Надо очень требовательно относиться к творческому процессу, прислушиваться к пульсу жизни, учитывать психологию читателя, слушателя, зрителя. Художественная фальшь компрометирует и искусство, и жизненные идеи. Непримиримость к злу и лжи, чуткость к нуждам народа — главные предпосылки успеха творческих поисков.

Мы являемся продолжателями дела, которое нам завещала Победа: битвы за человека. Я страстно ненавижу войну как самое жестокое извращение природной сущности человека. Немалую роль в этом сыграло искусство. Оно воспитало во мне преклонение перед героическими защитниками Родины, образы которых и мне самому не раз приходилось создавать на сцене и на экране, как личное, переживая трагедию войны.

Военно-патриотическая тема вновь и вновь привлекает внимание наших художников, в том числе и литовских. Можно вспомнить хотя бы недавнюю картину Витаутаса Жалакявичуса и Альмантаса Грикявичюса «Факт», рассказывающую о нашей деревне Пирчюпяй, сожженной фашистами вместе с людьми, — как в Хатыни, Лидице, Орадуре. И людская память живо откликается на правду искусства.

В семье у меня подрастает трое сыновей. Придет время — они пойдут служить в ряды Советской Армии — армии-победительницы. Верю — они будут хорошими молодыми солдатами. Хочу, чтобы они были чистыми и сильными. Но еще больше я желаю, чтобы им не пришлось воевать.

Чтоб им не снилось по ночам поле с алыми пятнами крови. Сбудется ли это?

Будут ли продолжать жизнь наши дети и внуки — это зависит от всех нас. От нашей сплоченности, нашей силы, нашей верности Родине, патриотическому долгу. Это во многом зависит от извечного колокола народа — искусства.

Т. Океев,
режиссер, народный артист Киргизской ССР, лауреат Государственной премии Киргизской ССР и премии Ленинского комсомола республики

Победа наша в Великой Отечественной стала событием поистине всемирного значения, неугасающим напоминанием людям планеты о том, что уроки прошлого забывать нельзя.

В этой связи сегодня уместно вспомнить доброе имя Романа Кармена и его коллектив, создавших знаменитое кинополотно «Великая Отечественная», многие эпизоды которого были сняты нашими бесстрашными фронтовыми операторами под пулями врага. Как известно, эту эпопею смотрели во многих уголках земного шара. Американцы назвали ее «Неизвестная война». Ничего не скажешь — точное название! Действительно, наша священная Великая Отечественная в результате усилий изощренной империалистической пропаганды, к сожалению, остается для широких масс трудящихся в капиталистических странах неизвестной или искаженной грубой ложью. Это возлагает на нас особую ответственность. Только высокоталантливые, правдивые произведения искусства способны открыть глаза миллионам на правду советской действительности. Фильмы «Великой Отечественной» — это еще одна саднящая, но необходимая как воздух зарубка на памяти человечества. А для нас, кинематографистов, она останется еще и примером того, как надо относиться к нашим священным темам, таким, как Лениниана, Октябрьская революция, защита Родины.

Мне представляется уместным процитировать слова из письма, которое во время войны киргизстанцы направили своим землякам, сражавшимся на фронтах: «Дорогие наши сыны! Вы — наша надежда. Вы — наша богатырская застава против фашистского зверя. Детище Октября, Киргизия призывает тебя, сын Манаса: мсти за разграбленный дом твоей общей Родины! Помни — отвоеванные тобою города Волги и Кавказа, города Центральной России сохранят в долинах Иссык-Куля, Таласа и Алая киргизский язык, киргизскую культуру, жизнь твоих стариков родителей, твоих сестер, твоих нежно любимых детей...» Письмо подписали все семьсот тысяч взрослого населения Киргизии, оставшиеся в тылу. А сотни тысяч воинов-киргизстанцев в одном строю с миллионами солдат нашей великой многонациональной Советской Армии, проявляя невиданный героизм и беспримерную отвагу, умирали и побеждали на поле брани.

Для киргизского киноискусства тема народного подвига, Великой

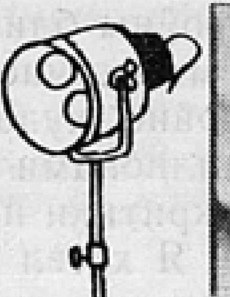
Отечественной войны близка и дорога. Несмотря на юношеский возраст нашего кино и малое число фильмов, выпускаемых за год, мы создали ряд картин о войне, художественных и документальных, с интересом встреченных миллионами зрителей.

На Западе критики назвали наш национальный кинематограф «киргизским чудом». Я хотел бы добавить к этим словам лишь следующее: как известно, чудес на свете не бывает, но если и свершилось такое, то это чудо советское, социалистическое. И обязаны мы этим прежде всего великому Ленину, Октябрьской революции, крепкой дружбе и взаимоподдержке советских народов, бескорыстной помощи великого русского народа!

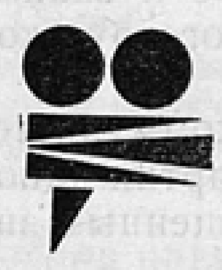
Празднование 40-летия Великой Победы, подготовка коммунистов, всего советского народа к очередному XXVII съезду нашей партии наполняют нынешний год высоким содержанием, делают его насыщенным знаменательными событиями. Предстоит напряженная работа.

И я, как кинорежиссер, вижу первейшую свою задачу в том, чтобы фильмы, созданные мною, ярче и убедительнее отражали нашу советскую действительность, полнее раскрывали характер трудового человека, содержали в себе наступательный заряд против всего, что мешает нам жить, трудиться и, главное, нести людям правду жизни. И она, эта великая правда, всепобеждающая народная правда самой жизни служит для всех нас, художников, немеркнущим ориентиром, к которому устремлены все наши помыслы, все наши практические дела как художников, как коммунистов, как граждан великой Страны Советов.






О. Меньшиков А. Феклистов И. Скляр



кинематограф 80-х. дневник

Режиссеры представляют молодых актеров; размышления о режиссерских дебютах, о документалистах-вгиковцах, обзоры и рецензии на фильмы молодых и о молодежи; портрет режиссера-документалиста К. Абдыкулова.

Н. Чанкветадзе
Л. Учанейшвили



Д. Золотухин
А. Кукумяги

В. Баранов
А. Адамян



Режиссеры об актерах

В подборке материалов, публикуемой ниже, мы представляем молодых актеров, которые в последние годы заявили о себе интересными, яркими работами. Режиссеры рассказывают о том, как происходит первооткрытие актера, что необходимо сегодня для успешного актерского дебюта, а также о «послепремьерной» судьбе молодых исполнителей. Редакция предполагает и дальше вести разговор о творчестве молодых актеров, начало которому было положено публикацией диалога О. Табакова и О. Кучкиной («ИК», 1985, № 1).

Никита Михалков об Олеге Меньшикове:

Для молодого актера он оказался очень подвижным внутренне, техничным, добавлю, пластичным, музыкальным и с прекрасным чувством юмора.

Мы часто говорим, что сегодня у нас мало появляется громких режиссерских и актерских имен. Притом что дебютантов нынче гораздо больше, чем когда бы то ни было, а на «Мосфильме» существует специальное творческое объединение, которое так прямо и называется — «Дебют». Притом что с каждым годом все больше каких-то совершенно новых, незнакомых имен и лиц мелькает в титрах и в фильмах самых разных студий. Притом, опять же, что средний профессиональный уровень начинающей режиссуры и актерской подготовки явно возрос в сравнении, скажем, с теми же шестидесятыми — временем, особенно благодатным для многих творческих начинаний, когда так громко и значительно звучали голоса молодых.

Олег Меньшиков в фильме «ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ»



Я не собираюсь винить нынешнее молодое творческое поколение в том, что ему не удается столь же полно и ярко выражать себя и свое время. Хотя бы потому, что сегодняшнее время, как мне кажется, действительно выразить очень сложно. Оно стало более жестким, более суровым с разных точек зрения, в том числе с точки зрения общей ситуации в мире, что отражается на искусстве, на жизни; искусство стало более рациональным, что ли.

Кое-что стало восприниматься несколько буднично по сравнению с недавними десятилетиями — запуск ли нового космического корабля, выпуск ли нового художественного фильма. Мы к этому привыкли, уже не удивляемся. Часто мы пытаемся понять сегодняшний день, то отступая от него далеко назад — в прошлое, то забегая далеко вперед — в фантастику. А если и беремся за современную тему, то зачастую почему-то впадаем в дотошное исследование частностей.

Эта проблема сегодня общая для всех нас — не только для молодых. Однако, мне думается, каждый начинающий художник, если он не хочет быть подхвачен общим потоком неразличимых на экране лиц и имен, если не хочет превратиться в некий опознавательный знак — «А, это тот, кто все время играет бандитов!» — так вот, если молодой художник, будь то актер, режиссер, кто угодно, хочет преодолеть инфантилизм нынешнего «поколения после двадцати», которому удается подойти к своей зрелости в лучшем случае к сорока годам, — тогда он с самого начала должен учиться не только профессии. Он обязан учиться серьезному к ней отношению, умению ориентироваться во всевозможных проблемах не только творческого порядка, но и морального, этического и, я бы сказал, делового характера.

К сожалению, в наших творческих вузах эти «прозаические» вопросы, как правило, остаются за пределами учебной программы, и после окончания их часто выходят люди одаренные, жаждущие работы и славы, что тоже не грех, но абсолютно не приспособленные к реальной жизни, не имеющие собственных ориентиров, не способные с самого начала добиваться своей роли, своей темы, а потом в дальнейшем подтверждать творческими результатами заветное для каждого художника право на личный выбор. Либо люди, обучившиеся в творческих вузах только этому и весьма преуспевшие лишь в своем умении ориентироваться в вопросах «делового» характера, так называемые пробивные молодые люди, не обремененные ни интеллигентностью, ни талантом.

Мы знаем массу примеров, когда молодой актер, удачно показавшийся в одном-двух фильмах, в следующих работах начинает эксплуатировать одно и то же свое качество, создает не без помощи, разумеется, режиссеров свой стереотип, приучает к нему зрителя и, увы, привыкает к нему помаленьку сам. Достойно и правильно начать свой творческий путь совсем не так просто.

Интересен и показателен в этом смысле, мне кажется, пример молодого актера Олега Меньшикова, которого я знаю по совместной работе в двух фильмах — «Родня» и «Полеты во сне и наяву».

Его порекомендовали мне в период работы над «Родней» студенты с курса Олега Табакова. Порекомендовали не просто как подходящего исполнителя на небольшую роль Кирилла — вообще как талантливого актера, на которого стоит обратить внимание. Помню, что тогда меня приятно удивило такое, я бы сказал, цеховое единство в оценке творческих возможностей коллеги, тем более что Меньшиков учился даже не вместе с ними, а на параллельном курсе. И действительно, он показался мне интересным, и я предложил ему сняться в нашей картине.

С самого начала мне понравилась та непринужденность, легкость, с которой он вошел в группу. Легкость эта проистекала не от самоуверенности, а от какой-то удивительной внутренней раскованности — она помогала ему потом и в работе над ролью. Для молодого актера он оказался очень подвижным внутренне, техничным, добавлю, пластичным, музыкальным и с прекрасным чувством юмора. Самые разные режиссерские задания он выполнял, умея их сделать органичными для себя. Кроме того Меньшиков обладает еще одним чрезвычайно важным качеством для актера — способностью к концентрации. Он умеет концентрироваться настолько полно, что режиссеру не

приходится заниматься его дополнительной мобилизацией. К сожалению, бывает и так: актеры страстно хотят работать, но когда дело доходит непосредственно до работы, страстность эта почему-то угасает. И в своем стремлении к роли актер, увы, оказывается более, что называется, заразительным и выразительным, нежели в самой роли. Или же работа над ролью превращается в бесконечное теоретизирование по ее поводу. И когда говоришь: «Ну покажи, наконец, как ты себе это представляешь?» — актер оказывается беспомощен. У такого актера-теоретика, как правило, отсутствует или подавлена актерская интуиция. Я вовсе не призываю к тому, чтобы актер был безграмотен. Однако настоящее владение актерским аппаратом заставляет истинного актера обращаться именно к этому своему аппарату, а не к памяти, не к интеллекту. Про Меньшикова этого не скажешь. Наблюдая за ним на съемках «Родни», посмотрев его в «Полетах во сне и наяву», в «Поцелуе» и, наконец, в недавнем спектакле Театра Советской Армии «Идиот», где он играет Ганю, я могу с полным основанием говорить и о его замечательной творческой отдаче, и о широком диапазоне его актерских возможностей. Разные характеры он играет по-разному. А это, при всей банальности такого утверждения, могут делать далеко не все даже маститые наши актеры. В каждой из этих ролей я ощущаю какое-то очень серьезное движение и мысли, и чувства...

Пока рано еще говорить о его актерской теме. К тому же это вообще довольно неясный для меня вопрос — что такое актерская тема? У нас часто актерскую тему привязывают к острой фактурности. Ну, например, некоторые актеры в силу того, что они мужественно и спортивно выглядят, приговорены на долгие годы к шпорам, шпагам, приключениям... Значит, темой такого актера становится его внешность. Можно найти примеры и более мягкие, когда — опять же в силу своей внешней фактуры — актер с завидным постоянством вынужден вести «тему чудаковатости», «тему учености», «тему влюбленности» и т. д. и т. п.

Меньшикову, я считаю, с фактурой повезло — она у него как бы «никакая», как, допустим, у Елены Соловей или у Юрия Богатырева. И это, на мой взгляд, дает актеру больше возможностей и позволяет режиссеру увидеть его в самых разных качествах. А при богатом внутреннем мире актера эффект получается замечательный. Поэтому Олег Меньшиков может и готов играть все, и предложений сниматься, я знаю, у него сейчас много, но...

И тут хочется задержаться на самом важном сейчас для его судьбы качестве, которое он в себе, надеюсь, выработал. После своих первых довольно-таки заметных работ в достаточно успешных картинах он не кинулся скорее использовать открывшиеся перед ним широкие возможности, не пустился в захватывающие путешествия по экрану. Притом что он молод, горяч, притом что и работать хочется и чтоб узнавали — хочется. Актер — профессия общественная, публичная, а Меньшиков так легко мог бы добиться популярности, используя хотя бы только то, что он делал в «Покровских воротах»,— свое молодое победное обаяние, великолепную пластичность, техничность...

Однако Олег идет сейчас очень правильным, на мой взгляд, и достойным путем. Он много и серьезно работает в Театре Советской Армии и выбирает, я подчеркиваю это, выбирает свои работы в кино. Причем выбирает либо роль, либо режиссера. Это заслуживает уважения и серьезного отношения к актеру. Чем больше его устойчивость перед всевозможными «кино-искушениями», тем больше сил и внутренних энергетических ресурсов он сохраняет для настоящего дела. То, что он мог бы уложить в пять картин, он вкладывает в одну. Так работают сегодня немногие даже крупные актеры.

Конечно, актерская доля не так уж легка, как порой кажется со стороны, она сопряжена с массой трудностей и профессионального, и морального, и материального порядка. Актеру приходится иногда хвататься за любую роль, за любую работу на радио, телевидении... Все это так. И тем не менее борьба со стереотипом, главной опасностью для любого актера, зависит от его самодисциплины, от тех внутренних ограничений, которые он сам перед со-

бой ставит. Строгий выбор, прислушивание к самому себе, к окружающему миру, наконец, постоянное самообразование — вот достоинства, которые мне кажутся наиболее ценными сегодня в актере. Я вижу их в Олеге Меньшикове.

Мы не знаем, читает ли он, допустим, Горация, насколько он интересен в общении, ездит ли верхом и играет ли в теннис,— это его личное дело. Судить о том, насколько серьезно он относится к своей профессии, можно только по его работе. Мне, как профессионалу, важно, что я не вижу его в пошлых телевизионных постановках, в низкопробных развлекательных телепередачах. Хотя, повторяю, это могло бы принести ему быструю популярность — он ведь может и петь, и танцевать, он все это прекрасно умеет. В принципе я не против раскрытия и этих его качеств, но, думаю, чем позже это произойдет, тем лучше для него. Уж больно часто и безжалостно эксплуатируется сегодня подобное актерское дарование. А в случае с Олегом Меньшиковым мы имеем дело с актером больших возможностей и большого будущего. Хочется надеяться, что залогом этому послужит его сегодняшнее правильное начало.

Алексей Симонов об Александре Феклистове:

Личность Саши — незаурядная, очень неактерская, неброская, выявляющаяся неторопливо, я бы сказал, степенно, без выплесков и завихрений. В нем для молодого актера редкая взрослость, осознанность судьбы, пути, профессии.

Сюжет начала жизни молодого актера таинствен, как завязка детективного романа. События в нем еще не складываются ни в биографию, ни тем более в судьбу. Это потом у тех, кого осенит удача, критики-киноведы обнаружат закономерную избирательность развития таланта. А пока — все связи эфемерны: случай, знакомство, умение вертеться, если хотите,— вот основные источники первой удачи. Если бы два года назад меня спросили, что в молодом актере более всего испытывается на прочность в первые годы после выхода из стен вуза, не знаю, что бы я ответил. Дарование? Задатки? Навыки?.. Сейчас отвечаю без колебаний — чувство собственного достоинства.

Весной 1984 года я посмотрел больше ста молодых актеров, в основном выпускников театральных вузов Москвы и Ленинграда, общался с ними, видел их на пробах и на показах в театре и говорю со всей определенностью: их человеческому достоинству за это время был и еще, увы, будет нанесен ущерб, зачастую невосполнимый. Приложили и еще приложат к этому руку многие: от главных режиссеров театров и постановщиков кино- и телефильмов до гримеров и администраторов

киногрупп. Молодой человек актерской профессии с неущемленным чувством собственного достоинства — редкость. Как один из самых знаменательных результатов этого явления — у многих наших молодых киногероев чувство собственного достоинства не врожденное, не естественное, а потому агрессивное.

Я с тем большим рвением готов на этом настаивать, что мне дана возможность представить молодого актера, чья судьба после выпуска составляет исключение. Впрочем, возможно, и ему пришлось все это испытать, просто он, по боксерской терминологии, лучше держит удары.

На роль сержанта Константина Доронина в фильм «Отряд» нам нужен был артист, который был бы молод, но за плечами его должна была чувствоваться непростая и значительная биография. Исполнитель, который был бы уверен в себе, но начисто лишен самоуверенности, с одинаковым достоинством мог подчиняться и приказывать, имел бы идеалы, не разрушенные житейской практикой, и был бы лидером, не претендуя на это, а по естественному сочетанию черт характера и обстоятельств жизни. А кроме того был бы добр, обладал чувством юмора и, несмотря на все эти качества, не казался бы ангелом. Присматривались ко многим артистам. Пробовали и утвердили на роль — одного. Он ее и сыграл в фильме.

Представляю:

Александр Феклистов — выпускник Школы-студии МХАТ, теперь уже третий сезон артист МХАТа.

Наверное, каждому режиссеру знакомо чувство счастливого озарения, когда появившийся перед тобой актер так точно совпадает с твоими выношенными, но все-таки умозрительными представлениями о герое, что у тебя на глазах как будто происходит процесс проявки — возникают из небытия и закрепляются в конкретном человеческом образе не только черты лица, но манера, характерность, а главное — человеческая суть, которой тебе еще и знать не дано, но внутри уже прозвенело — «оно!». Кстати, этот режиссерский восторг зачастую бывает так неоче-

Александр Феклистов в фильме «ОТРЯД»



виден для окружающих, что — по моему опыту — именно подобные случаи чреваты осложнениями при утверждении проб на худсовете.

Так вот, именно этого «оно!» при первой встрече с Феклистовым у меня не было.

Правда, за ним стояло то, что я называю малой театральной репутацией: среди полутора десятков осведомленных знакомых, к которым я обращался, по крайней мере несколько раз возникало его имя. За ним были два спектакля: «Дни Турбиных», где он, на мой взгляд, отлично, жестко и нежно играет Мышлаевского, и другой — для себя. Вместе с бывшим сокурсником Р. Козаком они изредка показывают эту вещь друзьям. Феклистов нигде не теряет естественности и органичности, проходя сквозь всю сложнейшую партитуру булгаковской драматургии. Все это я смотрел после первой, заинтересовавшей, но не взволновавшей меня встречи с ним, постепенно приходя к мысли об удивительно современной фотогеничности его актерского лица.

Фотогеничность — понятие ныне почти замшелое. А все-таки что-то в этом понятии есть, что не позволяет окончательно списать его в архив. Мне представляется, что сегодня фотогеничность — это способность человеческого лица становиться тем более интересным, чем больше ты в него вглядываешься.

Кстати, перед тем как сесть писать эти несколько страничек, я говорил с Сашей, и выяснилось, что фотогеничность в том самом, старом, замшелом понимании помешала ему поступить во ВГИК. На третьей строчке басни его попросили показать зубы и отпустили с миром, видимо, сочтя, что ровность зубов — куда более нужная вещь для будущего киноактера, чем незаурядность личности.

А личность Саши — незаурядная, очень неактерская, неброская, выявляющаяся неторопливо, я бы сказал, степенно, без выплесков и завихрений. В нем для молодого актера редкая взрослость, осознанность судьбы, пути, профессии.

И еще более редкая у молодого актера и такая необходимая для кинематографа — не мгновенная моторность реакций, а полная отмобилизованность актерского нутра. Если понял — сделает, причем практически с первого дубля. Это я особенно оценил на озвучании. Режиссеры знают, как сравнительно просто в озвучании повернуть роль на новые рельсы и как трудно подправить на волосок, на то самое «чуть-чуть», которое, не замеченное зрителем впрямую, обогатит экранный образ обертонами, нюансами, а значит, жизнью, а значит, правдой. Саша делал это с мастерством, свойственным только настоящим актерам.

И еще одно. Режиссер Вадим Зобин однажды сформулировал, что определяет уникальность дарования в актере то качество, которое можно сравнить с необычностью взгляда у художника или слуха у композитора. Определение на научность не претендует, но подтверждается регулярно. Это качество — особенное богатство генной памяти, когда человек помнит и знает нечто, чего ни помнить, ни знать он по житейской своей ситуации не может.

В Саше есть эти качества. Маленький эпизод в начале картины, довоенный: «В литовском городке». Молодые солдаты сопровождают жен командиров в выходной день. Саша никогда не служил в армии, поэтому его удивительное по точности поведение в этой сцене не есть результат наблюдения, а откуда-то свыше или из глубин той самой генной копилки таланта подсказанное самочувствие. Спрашиваю: откуда взял, как играл? Молчит, улыбается смущенно, пожимает плечами. Значит, ему «дано» — вот и все.

Александр Феклистов не обижен вниманием кинорежиссеров. Доронин — его вторая роль в кино. Да две в многосерийных телевизионных фильмах «Батальоны просят огня» и «Лучшая дорога нашей жизни». Сейчас снова пробуется, уже утвержден. Словом, все в порядке. Но, как мне кажется, он не удовлетворен. Ни в театре, ни в кино. Далек от воплощения потенциально ощущаемых своих возможностей.

Что он еще может?

А вы походите в театр, приглядитесь. Сам я вам этого рассказывать не буду. Мне его еще снимать...

Карен Шахназаров об Игоре Скляре:

Мне кажется, Игорь Скляр подошел в своей биографии к тому рубежу, когда он уже не может уповать только на природное обаяние и на непременный в судьбе каждого актера момент везения.

В судьбе Игоря Скляра есть все атрибуты хорошей кинематографической «легенды». В ней есть русский провинциальный город, откуда он родом; есть столь привлекательный для «легенды» момент неуверенности героя в своих силах, есть минуты отчаяния, есть часы напряженного труда и, наконец, есть успех, успех достаточно внушительный, чтобы его не заметить.

Наше знакомство с Игорем Скляром тоже вполне вписывается в сюжет этой «легенды».

Пробы на роль Кости в кинокартине «Мы из джаза» были уже закончены, когда совершенно случайно в группе появился Игорь. Мы к тому времени знали о существовании молодого актера Скляра, но его экранные работы не очень вдохновляли, и у нас не было намерения пробовать его на роль. Игорь несколько раз сам заходил в группу, молча, но радостно улыбаясь, минут пять рассматривал фотографии знаменитых джазистов 30-х годов и также молча уходил. Было понятно, что он знаком со сценарием, что ему хочется сниматься, но он и не пытался как-то особенно расположить к себе. Его поведение хотя и несколько забавляло нас, но вызывало уважение.

Все же Игорь дождался своего часа. Хотя все пробы были проведены, стопроцентной уверенности в выборе героя у нас так и не было,

Игорь Скляр в фильме «МЫ ИЗ ДЖАЗА»



и скорее от отчаяния, нежели с надеждой, я решился попробовать Скляра.

Нельзя сказать, чтобы актерски он чем-либо превзошел других претендентов на эту роль. Игорь очень волновался и был «зажат». Но как ни странно, именно эта «зажатость» делала его поведение в кадре нестандартным и от этого привлекательным. Игорь старался сыграть хорошо, это у него не очень получалось, но желание было настолько сильным, что наполняло реплики, которые он произносил, безыскусной искренностью. В конечном счете Игорь был утвержден, хотя в этом не последнюю роль сыграли и его внешние данные и его незаурядные музыкальные способности... Кстати, упомянув о последних, мне хотелось бы заметить, что не стоит полагать, будто музыкальные способности Игоря настолько безупречны, что не требуют с его стороны никаких усилий. Скляр музыкально одаренный человек, но он так же чрезвычайно настойчив и трудолюбив. В фильме «Мы из джаза» он настолько точно заучил сложные фортепьянные партии, что мог их играть без фонограмм. И это притом что Игорь, прямо скажем, не на «ты» с этим инструментом...

Положа руку на сердце я могу сказать, что трудно привыкал к Игорю в роли Кости. Но Игорь хотел работать и хотел играть. И здесь он проявил настойчивость и целеустремленность, которые трудно было предположить при первом знакомстве. Оказалось, что этот на первый взгляд несколько легкомысленный молодой актер очень упорный человек, который знает, чего он хочет, и знает, как этого добиться.

Лично я теперь не представляю фильма без Скляра. По-моему, он «выжал» максимум из далеко не самой выигрышной роли, которая ему досталась. Игорю надо было сыграть очень хорошего, очень чистого, очень наивного юношу и при этом не отпугнуть зрителей своей безоговорочной положительностью, которая так часто раздражает в подобных героях. Мне кажется, он с этим справился, и отнюдь не только приятная внешность помогла ему в этом. Скляр взглянул на своего героя глазами нашего современника, взглянул с юмором и с чувством теплой иронии. Он настолько не в меру «правилен», что становится от этого забавным и начинает вызывать улыбку. Вопреки довольно распространенному мнению некоторой части зрителей, Скляр в этой работе сыграл не себя, а именно тот образ, который был предложен ему сценарием.

Мне кажется, Игорь Скляр подошел в своей биографии к тому рубежу, когда он уже не может уповать только на природное обаяние и на непременный в судьбе каждого актера момент везения. Актерское мастерство не есть некое таинственное отвлеченное понятие, оно есть естественный результат овладения профессией, которое необходимо профессиональному актеру для того, чтобы уметь передать зрителю состояние души своего героя и вместе с тем свое мировоззрение, свой взгляд на жизнь.

Как молодому актеру овладеть мастерством, наверное, лучше всего подскажут творческие биографии таких блестящих артистов, еще недавно молодых, как О. Янковский, Л. Филатов, Р. Нахапетов, Н. Губенко, С. Никоненко, В. Гостюхин. Поразительно, насколько мало в их багаже проходных ролей. Чем это объяснить? Придирчивостью в отборе предлагаемого им материала или стремлением и умением выложиться в любой, даже посредственной роли? Наверное, и тем и другим. Но, кроме того, всех этих теперь уже больших, настоящих мастеров объединяет еще одна, очень важная, по-моему, черта. Они сумели стать выразителями духа своего времени, героями своего поколения. И в любую роль, может быть и не всегда осознанно, они вкладывают мироощущение поколения советских людей, взрослевших в послевоенные годы и мужавших в шестидесятые.

Игорь Скляр принадлежит уже к другому поколению, и ему и другим способным молодым актерам его возраста предстоит стать выразителями дум своего поколения. От их таланта и мастерства во многом будет зависеть, насколько значительно, весомо они прозвучат.

Я начал с того, что в судьбе Игоря Скляра есть все атрибуты хорошей кинематографической «легенды». Однако легендами становятся только судьбы больших артистов. В «легенде» Игоря пока нет ни сюжета, ни финала, в ней только завязка, начало истории. Будем надеяться, что эта история состоится, что она будет интересной, увлекательной историей.

Кэти Долидзе о Нинель Чанкветадзе и Леване Учанейшвили:

...После просмотра фильма самой большой похвалой были для нас слова Нодара Думбадзе: «Увидев их в первый день, я испугался, но сейчас я благодарен им. Это мои, именно мои Инга и Кукарача».

Встречаемся мы каждый день вот уже в течение семи лет. Вместе приходим на репетиции в Театр киноактера при киностудии «Грузия-фильм». Вместе спорим, смеемся, мучаемся, злимся...

Нинель Чанкветадзе. Очень молода, снимается много. В театре играет много. Работает упорно, не давая себе передышки.

Леван Учанейшвили тоже молод. Тоже много снимается, тоже активно работает в театре.

Мы все ученики замечательного режиссера и прекрасного педагога Михаила Туманишвили, который и создал этот театр. Без театра и нашего мастера мы не мыслим и дня нашей жизни. Мы счастливцы, ибо все еще чувствуем себя учениками. Пока нам живется хорошо: мы под теплым, сильным крылом. Такое бывает не часто. Я с радостью повторяю, что актеры, которым я посвящаю эти строки, — мои друзья.

...Вместе с моим отцом Сико Долидзе мы начинали работать над фильмом «Кукарача». Герои прекрасной повести Нодара Думбадзе уже успели войти в дом каждого грузина, да и не только грузина. Появилась телевизионная версия, поставленная известным грузинским режиссером Темуром Чхеидзе. Кукарача заговорил и со сцены.

Леван Учанейшвили и Нинель Чанкветадзе в фильме «КУКАРАЧА»





Отец перед пробами тяжело заболел, и я осталась наедине с белым, пока еще пустым экраном.

Против Левана Учанейшвили были почти все. Меня поддерживали лишь директор студии Р. Чхеидзе и режиссер Р. Эсадзе. Удалось как-то уговорить худсовет. Вызывала сомнение и кандидатура Нинель. Не такой ее писал Думбадзе, говорили мне.

И вот наступил первый день съемок. Отец все еще болел. Мы сняли первый дубль, прервали съемку и поехали к нашим дорогим больным, к Нодару Думбадзе и Сико Долидзе. Они впервые тогда увидели своих героев, благословили нас. Но с опаской.

...После просмотра фильма самой большой похвалой были для нас слова Нодара Думбадзе: «Увидев их в первый день, я испугался, но сейчас я благодарен им. Это мои, именно мои Инга и Кукарача».

Когда мы дублировали фильм на «Мосфильме», все шло прекрасно. Все актеры радовали меня. Но все же был один курьез, который в каком-то смысле явился доказательством слов Думбадзе.

Марина Дюжева, которая вжилась в образ Инги и удивительно точно ее прожила, должна была озвучить последнее кольцо — плач, горестные рыдания Инги после выстрелов на суде. Работали час, два, измоталась актриса, устали все. И вдруг я поняла. Обняв Марину, я извинилась перед ней: «Это не твоя вина, плакать моя Инга может только по-грузински». И мы вставили в русский вариант фильма «грузинский» плач Инги — Чанкветадзе.

Мы можем, благодаря нашей профессии, вживаться в чужие жизни на экране, но плачем мы по-разному.

В репертуаре нашего театра есть два монолога Жана Кокто — «Человеческий голос» и «Жестокий мужчина». Нинель на протяжении двух с половиной часов одна на сцене, в маленьком зале, на «крупном плане» у зрителя. Она проживает эти часы так, что в конце спектакля у нее, кажется, не будет сил на финальный поклон. Но, улыбающаяся, легкая, она выходит на авансцену.

На утренних тренажах в театре, где Михаил Иванович заставляет актеров около двух часов заниматься психофизическими упражнениями, Нинель бывает колючей, злится на себя, но словно не умея уставать, пробует, пробует... Показывает этюд: «старая крепость, которую никак не реставрируют». И мы видим перед собой это несчастное, заброшенное строение. Потом она превращается в «нежную флейту», и ты уже готов поверить, что вот-вот из «флейты» польются волшебные звуки.

Похвал наши актеры дожидаются долго. Наш мастер не любит их расточать. И слава богу! Пока в нашем театре дух студийности, каждодневного поиска, пока мы каждый день дежурим на спектаклях, нам менее всего важны комплименты.

Нинель очень требовательна к себе. Она страшно боится хоть малейшего повтора, появления штампов, поэтому иногда бывает слишком аналитична. Ни разу еще, ни на сцене, ни на экране, она не появилась, не «разозлившись»; каждая ее роль старательно выношена, обдумана и прочувствована. Внешность ее будто бы диктует ей быть лирической героиней. Но как сильна и порой резко характерна она бывает! Мне кажется, она работает ежесекундно, и поэтому так интересно с ней общаться, смотреть, как она разговаривает, как показывает кого-то, копирует, как краснеет от обид и радости...

...Левана Учанейшвили критик Андрей Зоркий в статье о «Кукараче» сравнил с Жераром Филипом. Я помню, как Леван трудно переживал это сравнение. Вдруг стало неловко и страшно. Левану показалось, что его записали в «розовые» герои.

Ученики Туманишвили приучены спорить. Они спорят со всеми, везде, на репетициях, перед камерой, все подвергается сомнению. Нас к этому приучил Мастер. Не может иначе и Леван. Он обрел прекрасное качество — никогда не быть довольным собой. Но поспорив и найдя точную тональность, точку опоры, черты образа, он начинает импровизировать и импровизирует свободно, купаясь в материале, блаженствуя, предлагая много и щедро.

После спектакля, сыграв нечто драматическое, по дороге домой он может эту же драму разыграть гротесково или же как мелодраму. Работает на телевидении. Читает и сам ставит

маленькие литературные моноспектакли. На Всесоюзном кинофестивале в 1983 году в Вильнюсе дети признали его лучшим актером в сказочном фильме Т. Палавандишвили «Волшебная ночь». Там он сыграл лесного пана, роль острохарактерную. Добился полной неузнаваемости. Работал месяц над гримом, охотно разыгрывал перед нами целые сцены.

Его Кукарачу приняли и полюбили сразу, и, я думаю, Кукарача останется одним из самых любимых образов в его биографии. В двадцать пять лет он уже почувствовал, что это значит, когда тебя отождествляют с твоим героем. Ведь это дано испытать далеко не каждому актеру.

Я не перехваливаю своих друзей. Я уверена, что объективна к ним.

Пока что, к счастью, они нáходят в себе мужество от чего-то отказаться. Не кидаются на все роли, что им предлагают. Пока в них нет (надеюсь, никогда не будет!) уверенности, что они универсальны, всемогущи и могут играть все. Они умеют о т б и р а т ь. Если это в них сохранится, тогда выбор актерской профессии ими будет оправдан. Но что самое главное — у обоих моих друзей есть позиция в жизни. Они добры и бескомпромиссны, каждый из них — личность духовно богатая, и этим богатством они щедро делятся со зрителем.

Как хотелось, чтобы все это сохранилось надолго, навсегда.

Сергей Герасимов о Дмитрии Золотухине:

С момента появления Дмитрия Золотухина на киностудии имени Горького и до последнего съемочного дня, должен констатировать безупречность его поведения как человека и как артиста, профессионала.

Говоря об актере, можно ограничиться подсчетом его успехов и неудач. Можно исследовать причины, в которых коренится природа этих неудач. Однако все понимают, что речь должна идти прежде всего о драматургии и режиссуре, вне которых актерского искусства не существует. Именно такого рода причинные связи определяли многие актерские биографии, складывавшиеся на моих глазах.

Актерская профессия — в решающей степени профессия незащищенная. Воспитывая своих актеров в мастерской ВГИКа, мы с Тамарой Федоровной Макаровой стремимся научить их жить самостоятельно в сложном и запутанном комплексе производственных отношений в кинематографе. Кое-чему в такой «системе самозащиты» научить можно, но только кое-чему, так как природа сценария и императивная власть режиссуры, с которыми неизбежно приходится иметь дело актеру, незаметно, но неотвратимо подчиняют его своей производственной и художественной логике (если это можно назвать логикой).

Многие режиссеры, по-видимому, искренне полагают, что режиссура как профессия может быть изолирована от педагогики. Это одно из самых распространенных заблуждений.



Дмитрий Золотухин в фильме «ЮНОСТЬ ПЕТРА»

Следствие его — множество лент, сделанных равнодушной рукой, где актер выступает лишь в качестве оплачиваемого громкоговорителя. Все это вместе тиражируется и поступает на экран в виде готовой продукции. Затем нам предоставляется возможность осуществить критический анализ подобного художественного результата, где кесарю должно быть отдано кесарево. Но даже самые малограмотные рецензенты чутьем угадывают, что в кино с актера спрашивать много — несправедливо, нечестно даже, настолько он зависит от внешних обстоятельств. Поэтому в рецензиях чаще всего и утверждается, что артист играл хорошо, иной раз даже вопреки плохому сценарию. На этом круг замыкается: если хорошо, стало быть, можно продолжать действовать на этом уровне, между тем как на самом деле чаще всего надо бы говорить о неиспользованных возможностях профессии и материала.

Без этого предуведомления мне трудно было бы оценить молодого актера Дмитрия Золотухина, которого мы пригласили сразу же после окончания Школы-студии МХАТ сыграть роль молодого Петра в дилогии «Юность Петра». Теперь, когда речь идет об оценке его работы, учитывая, что он успел стать учеником нашей режиссерской мастерской во ВГИКе, я оказываюсь в сложной педагогической ситуации, где следует проявлять большую осторожность в похвалах молодому художнику. Головокружение — весьма распространенная болезнь в нашем опасном цехе.

Но не похвалить его тоже нельзя. На мой взгляд, справился он со своей сложной работой в фильме хорошо, на серьезном уровне.

Я могу вспомнить в своей режиссерской и педагогической практике не так уж много подобных случаев — когда актер всецело, одержимо был поглощен своим делом. Не преувеличивая, скажу, что Золотухин использовал каждую минуту свободного времени для все большего понимания и все большей точности выражения сложнейшей роли Петра. Надо отдать дань справедливости и школе, которая снабдила его изрядными знаниями в области актерского творчества и привила чувство ответственности за порученное дело.

Сейчас, вспоминая все периоды работы над фильмом, над ролью Петра с момента появления Дмитрия Золотухина на киностудии имени Горького и до последнего съемочного дня, должен констатировать безупречность его поведения как человека и как артиста, профессионала. Подчеркиваю, профессионала, ибо уже сама профессия предлагает наличие постоянной профессиональной формы, физической и внутренней готовности включиться в жизнь, творимую актером волей сознания, где он, по известному парадоксу, остается и творцом, и инструментом.

Именно эта черта, так всегда поражающая в творчестве актера, была им проявлена в работе над Петром в самой высокой степени. Он всегда был готов вовремя с ясной головой включиться в работу независимо от степени ее трудности. Каждое режиссерское предложение, каждая необходимость далеко не простой роли были ему по плечу. Словом, работать с Митей было весело и интересно, хотя и был он иной школы, но школы понятной, близкой и хорошей.

Стремление Золотухина к режиссуре не вызвало у меня недоумений. В процессе работы над Петром я угадывал в нем эту потребность, которая заключается применительно к актеру в его способности понимать свою профессию расширительно, проверять роль чувством в целом, чтобы всякая сцена обозначалась как сверхзадача. Здесь и начинается саморежиссура, которой мы учим своих актеров в мастерской во ВГИКе и которой в полной мере обладает Дмитрий Золотухин, начинающий свой самостоятельный путь.

Разумеется, обучение в объединенной режиссерско-актерской мастерской во ВГИКе не лишает его возможности продолжать свою актерскую работу. Будем надеяться, что это поприще принесет ему еще немало успехов и поможет в том трудном деле, за какое он взялся, решив стать режиссером.

Пээтер Симм об Арво Кукумяги:

Арво никогда не требует к себе особого внимания, не нуждается в большом количестве дублей — они нужны либо как варианты, либо как страховка от технического брака.

Честно говоря, мне было бы гораздо легче написать об Арво Кукумяги сценарий и снять фильм, чем рассказать о нем читателям журнала, потому что говорить о своем друге, которого знаешь почти так же хорошо, как себя, очень трудно. Этим вступлением я сразу же хочу оправдаться перед читателями, если в результате у них сложится мнение об Арво Кукумяги как об актере и человеке, близком к идеалу. Он, конечно, не идеал, и я ни в коем случае не хочу допустить возникновения подобного заблуждения.

...Семь лет назад на «Таллинфильме» я готовился к дебюту, а именно к съемкам новеллы «Татуировка» из альманаха молодых режиссеров «Гадание на ромашке». Мне нужен был герой, совсем молоденький паренек, который бы достоверно сыграл драматическую роль. Более того, героя этого мы уже нашли. Но за пару дней до окончания подготовительного периода пришел еще один кандидат, студент кафедры сценических искусств Таллинской консерватории.

Это и был Арво Кукумяги, восемнадцати лет от роду, а выглядел он еще моложе. Казалось, что даже стены студии его пугают. Тогда мы вышли во двор, чтобы снять пробу в уголке, где никто бы нас не видел.

— Что мне делать? — спросил Арво сурово.

— Прочитай что-нибудь или расскажи. Главное, будь спокоен, не волнуйся.

И вдруг Арво упал как подкошенный на кучу металлолома в углу двора и завопил:

Я гибну, друг. — Прощайте, королева
Злосчастная! — Вам, трепетным и бледным,
Безмолвно созерцающим игру,
Когда б я мсг (но смерть, свирепый страж,
Хватает быстро), о, я рассказал бы... —
Но все равно, — Горацио, я гибну!
Ты жив; поведай правду обо мне
Неутоленным.

Плашмя лежал он на металлоломе. Его монолог пронесся, словно сверкающий огнями скорый поезд, ушедший безвозвратно. Монолог был так неестествен, так театрален и вместе с тем исполнен такой веры, что приобретал какое-то новое качество.

Арво поднялся и вытер рукавом лицо. В глазах его блеснула сталь. В каждом его жесте, во взгляде было такое непоколебимое человеческое достоинство, что я даже оторопел. Мы с оператором Арво Ихо сразу почувствовали в этом парне удивительную связь фанатичной преданности своему делу с его внешностью — как только актер произнес последнее слово монолога, лицо его стало совсем другим. Потом он рассказывал о своей жизни, учебе, а мы это снимали, и могу сказать, что мы с Ихо с тех пор обязательно снимаем нового для нас актера документально. Чтобы сразу было видно, как он живет перед камерой, как умеет импровизировать.

Короче, выяснилось, что Арво Кукумяги не только фотогеничен, но и более того — точно может передать мысль в пластике, не жестикуляцией, но скупо, минимально, выразительно. Это одно из сильнейших его актерских качеств. Конечно же, на роль в «Татуировке» был утвержден он, а через год Калъё Кийск пригласил Кукумяги сыграть связного в фильме «Лесные фиалки».

Исходя из своего личного опыта, считаю крайне важным найти на роль именно тот тип актера, которого представляешь себе, работая над режиссерским сценарием. Конечно, почти всегда можно выбрать актера известного, более или менее приближающегося к искомому типу. Но мне кажется неправильным априори делать ставку на опыт и отказываться от поисков. Естественно, не имею в виду те случаи, когда сценарий пишется для конкретного актера.

Арво Кукумяги в фильме «ЧТО ПОСЕЕШЬ...»



Поскольку в фильме «Что посеешь...» роль Майта Кукемери писалась специально для Арво, как и роль председателя Тувике — для Тыну Карка, то некоторые сцены, не выписанные в сценарии, в процессе съемок органически разрастались, возникали новые нюансы, новые оттенки во взаимоотношениях героев.

Сценарий «Что посеешь...» рождался из ощущения эпохи 40-х — начала 50-х годов (для Эстонии это было время коллективизации), эпохи, ожившей для нас в рассказах родных и близких, в книгах и фильмах той поры. Сначала было ощущение времени, а затем появился характер Майта Кукемери, молодого паренька, посланного из района уполномоченным в колхоз. В картине нашей ведь дело в чем? Молоденький уполномоченный прислан к опытному председателю с заданием провести сев на «отлично». Делать ему в колхозе, абсолютно нечего, поскольку ни в сельских работах, ни в сельском календаре он ничего не смыслит. Вот он и играет сам с собой в футбол да набирается понемножку от сельчан ума-разума. И все бы ничего, но как только вспомнит, что он — не просто Майт Кукемери, а уполномоченный, так сразу и наломает дров. Собственно, пребывание его в колхозе и составляет сюжет фильма.

Сначала характер Майта, его восприятие мира и себя самого мы разъяли на куски, анализировали его в каждом слове и поступке, вернее, придумывали такие слова и поступки, чтобы характер этот, соединяющий в себе наивность молодости и самомнение начинающего бюрократа, черты ребенка, только-только постигающего разницу между добром и злом, и привычку к очковтирательству, — чтобы характер проявился в полную меру.

Когда мы еще только начинали работать над сценарием — а Арво Кукумяги принимал в этой работе участие самое деятельное, — у нас было решено, что герой будет заниматься каким-нибудь спортом. Потом эту краску я снял. Арво сказал:

— А что же я тогда буду целыми днями там делать? Приставать ко всем, что ли? Лучше буду играть в футбол и обтираться мокрым полотенцем. И сразу стану от всех независимым: у них свое дело, у меня свое. А что они футбола не понимают, так это уже не моя вина. Игра в футбол стала очень важным смысловым и ритмическим элементом.

Вся натура снималась в маленьком местечке Вихула, где оператор Арво Ихо, актер Арво Кукумяги и я жили в одной комнате, чтобы каждую новую идею можно было сразу обсудить и на следующее утро начать реализовать. Напряжение было сильным, и когда становилось совсем невмочь, мы для разрядки ходили в лес вязать веники для бани. Это занятие всем нам очень нравилось, даже Арво Кукумяги, с которым, честно говоря, невозможно заготовить ни одного порядочного веника — ведь он панически боится змей, а так как их никогда в глаза не видел, то паникует при виде каждого сучка.

Но зато он не поднимает панику на площадке, если у него или у кого-то что-то не выходит.

Арво никогда не требует к себе особого внимания, не нуждается в большом количестве дублей — они нужны либо как варианты, либо как страховка от технического брака. Как актер он никогда «не тянет одеяло на себя» — наоборот, «подает» партнеру очень хорошо. Оба они с Тыну Карком беспощадно требовательны к себе, и работать с ними было удовольствием, так хорошо они шли «в парной упряжке», помогая друг другу «делать роль». На Всесоюзном фестивале в Таллине Арво Кукумяги за Майта Кукемери получил приз за лучшую мужскую роль. Для всей группы это был не только радостный, но и обнадеживающий день.

И еще об одном актерском качестве Арво Кукумяги хотелось бы сказать — он привносит в роль такие нюансы, что полностью их осознаешь только тогда, когда фильм уже смонтирован. Его палитра очень богата: от акварельных, нежных красок, которыми он пользовался в нашем фильме, до сочных, гротесковых тонов.

Наша совместная работа и дружба с Арво Кукумяги только началась. Я всегда общаюсь с ним с огромным удовольствием, одного только нужно избегать: никогда не пойду с ним больше в лес заготавливать веники для бани. К этой работе он совсем не способен.

Павел Чухрай о Вячеславе Баранове:

Баранов — актер острой нервной организации. К тому же импровизаторского склада. Таких актеров я лично очень люблю, но им нелегко работать в кино, и с ними тоже непросто.

Вячеслава Баранова впервые я увидел еще во вгиковской студенченской работе. Учился он у прекрасных мастеров, которым, думаю, многим обязан, — у Льва Кулиджанова и Татьяны Лиозновой. Уже тогда привлекала не просто достоверность актерского поведения — чувствовалась индивидуальность. Та, давно виденная мной студенческая работа запомнилась, и когда я начал искать главного героя для фильма «Клетка для канареек», сразу подумал о Баранове. Он не пускался со мной в долгие, заумные и по большей части бесполезные разговоры, в которых порой буквально тонут молодые актеры. Не пытался опрокинуть эмоциональным напором. Говорил просто. Но то, что он думал и знал о парнях, подобных нашему герою, было интересно и самостоятельно. Он вдруг начинал показывать, как эти ребята ходят, как носят вещи, как говорят о кино, о приятелях, о своих близких. Получалось убедительно и эмоционально.

Сын интеллигентных родителей, он по образу жизни был далек от проблем нашего героя Витьки — парня из подворотни. Кроме того, он был старше его. В общем, не тот случай, когда актер играет самого себя. Здесь было необходимо точное ощущение жизни ч у ж о й.

Прежде чем начать работу, мы постарались определить общее впечатление от харак-

Вячеслав Баранов в фильме «КЛЕТКА ДЛЯ КАНАРЕЕК»



тера героя, создать предварительный пластический образ. Герой виделся нам то озлобленным волчонком, то взъерошенным, испуганным воробьем. Такие, казалось бы, совсем условные определения очень помогали в работе.

Баранов на съемочной площадке — труженик серьезный: он много предлагал, уточняя пластику, приспосабливаясь к характеру, и нам было из чего выбирать. Его работа над ролью включала в себя много разных элементов. Он и костюм обнашивал, и тетрадку специально завел — записывать в нее словечки, характерные для среды, в которой вращался его персонаж. Со стороны он мог показаться даже этаким расчетливым, хозяйственным мужичком, у которого все по форме — и армяк пригнан, и оглобля подтянута, и лапти запасные через плечо...

Баранов — актер острой нервной организации. К тому же импровизаторского склада. Таких актеров я лично очень люблю, но им нелегко работать в кино, и с ними тоже непросто. Нужен большой актерский опыт, чтобы не поддаваться перепадам «грубого» кинопроизводства. И нужен режиссерский опыт, чтобы уберечь актера от этого нажима.

Как правило, актеру приходится выходить на площадку, когда того требуют производственные обстоятельства, а не когда он на самом деле к этому готов, поэтому ему необходимо не только вовремя сосредоточиться, абстрагироваться от десятков посторонних глаз, от громких команд в мегафон для массовки — это, конечно, азбука кино. Нужно еще уметь защититься от предвзятости, неверия в тебя кого-нибудь из членов группы, просто от чьего-то плохого настроения. Это все нередко мешает даже опытным актерам, но еще чаще бьет по молодым. А тут — первая главная роль!

Правда, не все, о чем я говорил сейчас, касается нашего фильма — группа у нас была дружная, а «накладки» в сравнении с обычными — просто мизерные. И все же в начале работы я видел, как Баранов учился защищать свои нервы и чувства. Сейчас на экране я без труда отличу сценки, эпизоды, разбросанные по фильму, которые были сняты в первую неделю экспедиции. Они слабее остального материала. Профессиональная подготовка у Баранова была крепкая, но в тот момент он только набирал опыт. Профессия и опыт все-таки вещи разные.

Актерам слишком эмоциональным накопление опыта порой обходится дорого. Защищаясь от перегрузок, слабохарактерный актер или теряет энтузиазм или же обретает равнодушие. Ни того, ни другого экран не прощает. Убежден, что с Барановым этого не произойдет. Он самоотверженно предан своему делу. А в этом, по-моему, главный залог успеха всех начинаний в искусстве.

Рассказывая о Вячеславе Баранове, не могу не упомянуть и о его партнерских качествах. Вторую главную роль в картине играла вчерашняя школьница Евгения Добровольская. В том, что этой исполнительнице, впервые оказавшейся перед камерой, удается «держать» сложные актерские куски, безусловно большая заслуга Баранова. Он хороший, внимательный партнер.

Вообще он уже многое умеет в своей профессии. Меня, например, поразило, как он проводил озвучание нашего фильма. Не секрет, что многие даже талантливые актеры, слабо владея техникой тонировки, при озвучании снижают конечный результат всей своей работы. Так вот, без преувеличения можно сказать, что Баранов владеет этим искусством, как настоящий ас. Когда я спросил его, откуда у него это умение, он сказал, что охотно берется за работу на дубляже, считая ее хорошей школой для молодого актера.

До «Клетки для канареек», как я уже говорил, у Баранова было несколько эпизодических ролей в кино и на телевидении. «Клетка...» предоставила ему возможность первой главной роли. И сразу пришла вторая. Мы еще монтировали фильм, когда режиссер Аркадий Сиренко, посмотрев наш материал, пригласил Баранова на главную роль в свой фильм «Дважды рожденный». Две такие главные роли подряд — серьезное испытание для любого молодого актера. И вот почему.

Сценарий «Клетки...» написан по мотивам

пьесы Анатолия Сергеева «Случай на вокзале», поэтому в фильме много длинных сцен и много диалогов. Такая стилистика требует тщательных предварительных репетиций наподобие театральных. К сожалению, в кино мы репетируем меньше, чем хотелось бы. На площадке актеру справиться с таким материалом непросто — надо верно распределить свои силы в большом куске, в котором к тому же не всегда есть возможность спрятаться за физическое действие.

Если «Клетка для канареек» была рассчитана на актерский дуэт, то следующий фильм с участием Баранова — «Дважды рожденный» — монофильм. Или, правильнее сказать, фильм с моноролью молодого солдата Великой Отечественной войны, причем ролью почти бессловесной. Характер и мысли его героя здесь раскрываются только через физическое действие. И с этой трудной ролью актер справился прекрасно.

Все доброе, что сказано о Баранове, вовсе не значит, что я пишу портрет сложившегося мастера. Вячеслав Баранов еще молод — ему еще предстоит во многом совершенствоваться. Но в самом главном, думаю, Баранов уже состоялся. Он доказал, что умеет быть разным, изучать роли полярного содержания, что у него есть цель в искусстве: проживая на экране чужую жизнь, постараться понять и чужую боль, и чужую правду.

Генрих Малян об Ашоте Адамяне:

Талант — это не роскошный подарок судьбы, а прежде всего обязательство, долг. Адамян это понимает

Ленинакан — рассказываю тем, кто там не был, — город прекрасный, красоты редкой, но, увы, дозвониться оттуда в Москву — дело гиблое. Любезные телефонистки, по лицам которых никак не скажешь, что они желают тебе худого, откладывают долгожданный разговор еще на полчаса, еще на два часа и еще на полтора...

...Мы снимали фильм «Пощечина». В нем была занята обаятельная Галина Беляева. Актрису с большим трудом удалось вырвать из «лап» Москвы, и поэтому, обремененная массой житейских забот, оставшихся в столице, Галя чуть ли не каждый день приходила на почту, пытаясь вызвонить Москву.

Поскольку для Гали город был все-таки малознакомым, ее гидом стал актер Ашот Адамян. Не могу сказать, чтобы Галю кто-то обделял в нашей группе вниманием или, упаси бог, обижал — коллектив у нас был дружный, и работалось нам хорошо. Но я все время чувствовал, как Ашот острее всех переживал за Галю, за ее постоянные волнения («Как там дома?»), за ее томительное беспокойство во время полночных посиделок на почте. Там к Гале уже давно привыкли, как вообще быстро привыкают друг к другу люди в небольших городах, и она приходила на телефонный узел, как к себе домой. Но Ашот, хоть и вымотавшийся за день, как верный рыцарь, отсиживал все часы ожидания телефонного звонка рядом с ней. На первый взгляд что тут особенного — мужчина оказывает любезность женщине, — стоит ли этим как-то по-особенному восторгаться? Но если вспомнить, ч т о предшествовало

этим бессонным ночам, за которыми следовали подъемы с петухами, — какие споры, какое напряжение, какая трата нервов! — тогда становится ясно, что далеко не каждый даже самый что ни на есть джентльмен был бы способен на подобные подвиги. И уж, наверное, в съемочной группе нашелся бы кто-нибудь менее занятый и менее усталый, чем Ашот, это уж безусловно.

Но нет, Ашот тут должен был быть первым. И он был первым.

Я так подробно рассказываю об этом эпизоде из жизни молодого армянского актера театра, кино и телевидения Ашота Адамяна, потому что считаю, что этика и талант — вещи неразрывные. Считаю, что с талантливого человека вообще спрос больше, чем с «простого смертного» — и в этическом плане тоже. Ведь талант — это не роскошный подарок судьбы, а прежде всего обязательство, ответственность, долг. Адамян это понимает. И в жизни он, на мой взгляд, так же талантлив, как и на экране, на сцене.

Под талантом в данном случае я понимаю истинную щедрость души актера, его бескорыстие. Это и отличает художника от ловкого, пусть даже высокопрофессионального мастерового. В конце концов, профессионализм — дело наживное. А вот это самое, что внутри, сокровенное, — увы, не купишь, не наработаешь — или оно есть, или его нет. У Адамяна — есть.

Кстати, если уж говорить о профессионализме, то и здесь Адамян в ряду своих друзей — молодых актеров и режиссеров Театра-студии при «Арменфильме» показывает, на мой взгляд (возможно, не слишком объективный, ибо с этими людьми я связан узами любви и труда), высокие результаты. И доказательств тому масса: Адамян музыкален, обладает чувством юмора, пластичен. На сцене студийцы, и Ашот в их числе, переиграли все, что только можно себе представить, — от элементарных этюдов до классики — Шекспира, Мольера, Гоголя, авторов XX века — Нушича, Тотовенца, Сарояна... Ему нет и тридцати, а им уже сыграно более десятка ролей, на Вильнюсском кинофестивале он получил приз за участие в филь-

Ашот Адамян в фильме «ПОЩЕЧИНА»



ме «Пощечина» как самый обаятельный актер... Добавлю, что играл он в этом фильме с партнерами, чьи имена обязывают, — с Софико Чиаурели, Фрунзиком Мкртчяном, и не терялся рядом с ними. Он работоспособен и одержим. Помню съемки эпизода на птичьем дворе в «Пощечине»: Адамяну необходимо было поймать курицу. Сделать это не так-то просто, да еще сделать «со смыслом», так, чтобы понравилось режиссеру. Он старался изо всех сил, и, наконец, этот эффектный кадр был снят: Ашот в обнимку с несчастной курицей был запечатлен камерой, после чего актера... отправили на несколько дней в больницу, ибо его победный прыжок не обошелся без травмы. А со стороны дубли выглядели так легко, Ашот проделывал все эти манипуляции так по-юношески азартно, словно бы и без всякого труда...

Словом, повторяю, и работать умеет, и обаятелен, и талантлив, но... Но все-таки я возвращаюсь к тому, с чего начал — с главного, с его человеческой сути. Ведь на роль Торика, героя фильма «Пощечина» — чудаковатого бессребреника, превыше всего ставящего в людях распахнутость души, участливость, искренность, — актера, который был бы по-человечески далек от героя, пусть даже и умел в него мастерски перевоплотиться, мы бы не взяли никогда. Адамяну перевоплощаться не надо было.

С точки зрения профессии, это может быть даже и плохо — мол, играл самого себя, что тут сложного? Но мне есть что возразить тем, кто так думает. Во-первых, я знаю, что Адамян способен на любые изменения в актерском рисунке, о чем говорят его сценические опыты. А во-вторых, думаю, что роль доброго — самая трудная, какую можно себе представить и в кино (как просто здесь удариться в декларативную слащавую положительность!) да и в жизни — на таких людей, как правило, все шишки валятся. И именно у них порог сострадания выше, чем у остальных, именно они острее всех переживают чужую боль.

В Адамяне это есть, и это в нем неутолимо — нравственное беспокойство, жадность к человеческому общению, словом — доброта. А может быть, это и есть главное для начинающего художника? Впрочем, что тут сомневаться: я в этом глубоко убежден.

Хочу завершить свою маленькую заметку об Адамяне цитатой из пылающей искрометным юмором книги Бранислава Нушича «Автобиография». Эта цитата не случайна, ибо на сцене Театра-студии киноактера Адамян с огромным успехом, показывая чудеса перевоплощения, играет в спектакле по этой книге сразу несколько ролей. Так вот, лирический герой книги Нушича, получая свидетельство об окончании юридического факультета, вспоминает символы, которые обычно пишут в верхнем углу докторского диплома: Q. b. f. f. f. s. Посмеиваясь над этими таинственными буквами, Нушич их расшифровывает для читателя: «Quod bonum, faustum, felix fortumque sit!» Что в вольном переводе означает: «В добрый час!» Без всякой иронии я желаю Адамяну того же самого с одним лишь только замечанием: период, когда его судьба как молодого художника находилась в чужих руках, уже закончился, теперь все зависит только от него самого.

Чем ваше слово отзовется

Заметки с обсуждения режиссерских дебютов на секретариате Союза кинематографистов СССР

Н. Игнатьева

Движение искусства приостановится, замрет, если ему не сообщат дополнительную творческую энергию, свежее дыхание жизни молодые силы. Постоянный приток молодежи — непреложный закон развития кинематографа, потому так ждешь, так пристально вглядываешься в работы молодых.

Еще хорошо помнятся времена, когда сам факт режиссерского кинодебюта был проблемой. Получить в ту пору самостоятельную постановку, выступить перед многомиллионной аудиторией с фильмом-первенцем оказывалось далеко не просто. От студенческой скамьи до дебютной картины вчерашнему выпускнику ВГИКа надо было пройти долгий, а часто и сложный, ухабистый путь. Сейчас положение решительным образом изменилось. Постоянно в наш кинематограф широко вливается молодая режиссура, ежегодно растет число людей, чьи имена впервые читаешь в титрах новых фильмов. Если, скажем, в 1973—1974 годах в игровом кино состоялось 23 режиссерских дебюта, то пятилетие с 1980 по 1985 год дало 150 дебютов, а это, согласитесь, цифра немалая, равная годовой продукции нашей кинематографии.

Итак, сам по себе кинодебют сегодня — не проблема. Проблема в другом — в его идейно-художественном обеспечении, в характере, содержании той работы, с какой входит в искусство молодой кинематографист. Что и подчеркивалось в постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», которое, отмечая повышение творческой активности молодых, призывало усилить внимание партийных, государственных, общественных организаций к профессиональному и идейному их воспитанию.

Чем заявляют о себе нынешние дебютанты? Часто ли дарует нам дебютный экран свидетельства истинного таланта, глубоких исканий, ощущение: да, автор фильма действительно находится внутри процессов современной жизни, озабочен теми же вопросами, что волнуют сидящих в зале зрителей, стремится так снять фильм, чтобы его поглощенность материалом, темой захватила, увлекла аудиторию? Всегда ли в картинах молодых проявляется свое отношение, свой взгляд на мир, не чувствуется ли «недостаточности» и собственной точки зрения, и своеобразия кинематографического выражения?

Эти и многие другие вопросы возникали в ходе разговора о режиссерских дебютах минувшего года, который состоялся на заседании секретариата Союза кинематографистов СССР. На обсуждение было выдвинуто шесть фильмов: «Шанс» А. Майорова и «Похищение» В. Тарасенко («Мосфильм»), «Аплодисменты, аплодисменты...» А. Бутурлина («Ленфильм»), «Единица «с обманом» А. Праченко (Киевская киностудия имени А. П. Довженко), «Нужна солистка» Г. Земеля (Рижская киностудия), «Сладкий сок внутри травы» А. Альпиева, при участии С. Бодрова («Казахфильм»). И хотя ленты эти не дают исчерпывающей картины творческой работы режиссеров, дебютировавших в большом кино (что-то заслуживающее по тем или иным причинам внимания — об этом говорили выступавшие — осталось за рамками программы), тем не менее представленные на обсуждение фильмы заставили не просто оценить конкретные удачи или неудачи, они позволили прийти к ряду принципиальных обобщений, связанных с состоянием начинаю-

щей режиссуры, с процессом смены поколений в нашем кино.

Предваряя разбор лент, А. Плахов заметил, что «дебюты-84», о которых пойдет речь, интересно рассматривать не только сами по себе, но в соотношении с практикой сегодняшнего кинематографа, в контексте его явлений. В этом смысле наиболее показательными критик счел фильмы «Единица «с обманом» и «Похищение».

«Едница «с обманом» тематически вписывается в круг так называемых «школьных фильмов», лучшие из которых высоко подняли планку уровня киноразговора о проблемах нравственного воспитания. Казалось бы, и здесь авторы хотят сказать о духовном созревании сегодняшних школьников. Но в какой общей, какой упрощенной форме подается это зрителю! Ситуации решены крайне примитивно, часто сводятся к простому аттракциону. Ради аттракциона режиссер жертвует даже моральным эффектом сцены, когда, например, мальчишку зарывают вниз головой в сугроб, так, что торчат одни только ноги, а нам предлагают посмеяться над этим как над милой, веселой шуткой.

Добавлю к замечаниям Плахова, что взятая за основу сюжета история рассказана удивительно натужно, поступки ребят выглядят на экране, как правило, нарочито, чувствуется, что юных исполнителей заставляли «работать», их направляет не правда детского поведения, а искусственный ход эпизодов. И нельзя не согласиться с критиком, который, обращаясь к опыту, накопленному картинами «школьной темы», и называя одну из примечательных лент недавнего времени — «Чучело» Р. Быкова, показал, в каких полярных измерениях находятся эти ленты. Речь идет в первую очередь о восприятии реальности, об уровне осмысления явлений, о характере изображения героев, которые, казалось, должны быть как раз ближе всего пониманию молодого режиссера. Почему же он не дал себе труда всерьез отнестись к проблематике фильма, все свел к спасительной, сглаженной, стандартно-оптимистической концовке?

Если уж апеллировать к предшествующему кинематографическому опыту, то можно говорить не только о «Чучеле», но вспомнить и картину А. Митты «Звонят, откройте дверь!», где ставшее привычным ныне понятие «нравственное самосознание» не декларировалось, а словно бы само собой раскрывалось в убедительных художественных образах, свидетельствуя об умении режиссера видеть в знакомом, обыкновенном — неизвестное, особенное. Здесь же, в «Единице «с обманом», как раз все наоборот: царствуют стереотип, гладкопись, поверхностный взгляд.

Сходное ощущение оставляет и фильм «Похищение». Мало того, что постановщик продемонстрировал профессиональную беспомощность, свое неумение владеть, как верно заметил критик В. Кичин, той суммой элементарных приемов, во всеоружии которых режиссер обязан приступать к самостоятельной работе, В. Тарасенко (не дал ли к этому первоначальный толчок сценарий Е. Дубровина?) не идет дальше дидактически заявленной идеи. В результате эпизоды картины укладываются в прокрустово ложе банальных формул, не обретают даже подобия художественной образности. Не удивительно, что в этих обстоятельствах игра известных, хороших актеров напоминает плохую самодеятельность.

Посыл ленты как будто бы возражений не вызывает: для правильного воспитания в семье необходима нормальная обстановка, родители должны уделять ребенку больше внимания, растить человека мужественного, доброго и т. д. Однако конфликт, определяющий завязку событий, дан едва ли не в карикатурной форме, герои выглядят ряжеными, опереточными персонажами, на экране разыгрывается дурной спектакль, в центре которого — избалованный, не знающий никаких границ в своем детском волюнтаризме мальчик, предстающий эдаким чудищем эгоцентризма. Но, может быть, в развитии конфликта, в предлагаемых способах его решения пробьется та самая спасительная правда жизни, что единственно способна быть надежной опорой начинающего кинематографиста? Нет, и здесь ход действия исключает подлинные обстоятельства и характеры. Отец мальчика, чтобы перевоспитать ребенка, похищает его у бабушки и дедушки и везет в страну под названием «Будь человеком!». Что

же это за страна? Оказывается, она находится на ближайшей подмосковной станции и расположена... в заповеднике, где в чистом мире природы мальчику предстоит постичь необходимые нравственные принципы. Он и «осваивает» их, сначала погружаясь в сладкий сироп всеобщего умиления и сельской идиллии, хотя и испытывает неудобства от отсутствия ванны и теплого туалета, а потом — сталкиваясь с бутафорскими «негативными сторонами жизни». С браконьером-любителем (который уж точно сошел с опереточных подмостков — так откровенно театральна фигура этого великовозрастного детины с толстым пузом и косматыми патлами) и с браконьерами «в законе», приехавшими «гулять» и охотиться в запове́днике по выданной кем-то лицензии. Вот тут-то вчерашний эгоист и барчук вдруг проявит свой так называемый «нравственный потенциал», и его металлический окрик: «Нельзя убивать животных!.. Вы убиваете их, как в тире!» — разом протрезвит хмельную компанию «блатников».

«Стыдно, неловко»,— так выразил свое впечатление от фильма драматург Б. Метальников. А чтобы показать, насколько эта лента далека от жизненной правды, А. Плахов обратился к недавней картине туркменских кинематографистов «Мужское воспитание» (тоже — дебют!), где не в искусственно созданной среде — в реальных житейских обстоятельствах, в суровых условиях пустыни происходит постепенное мужание характера, достоверно переданный процесс в н у т р е н н и х перемен в маленьком герое, формирование истинно нравственных понятий о том, чем богат и силен человек.

«Экран отдает то, что принимает»,— очень точно заметил Василий Шукшин. Нулевое содержание не может вызвать иную отдачу. И нельзя было рассчитывать на достойный результат, когда запускался фильм Рижской студии «Нужна солистка». Ведь в нем, заметил А. Караганов, всего лишь изображение внешнего лика — без проблем, без мысли.

— Я не верю в эту жизнь, в это поколение в том виде, в каком они выглядят на экране,— сказал А. Караганов. — И мне было бы трудно предположить, что моим детям и внукам придется жить в этом царстве соревнования вокально-инструментальных ансамблей, которые похожи один на другой и музыкой, и лицами.

— Картина претендует на то, чтобы рассказать о современности,— подчеркнул В. Кичин, — а на экране — поколение узколобых существ, их не волнует ничего, кроме дискотек, бара, шампанского.

Очень кстати напомнил А. Караганов высказывание Гейне, который говорил, что ухабистую дорогу нельзя описывать ухабистыми стихами. Фильм «Нужна солистка» как раз пренебрегает этим мудрым законом: сориентированный на поветрие моды, он и опирается на стандартный набор супермодного антуража: кричащее светооформление эстрадной площадки, острые сверхсовременные ритмы, стремительные автогонки... Зрителю предлагаются «модели», модные силуэты, а не характеры.

Один из существенных вопросов о направлении творчества молодых: ищет ли начинающий режиссер собственный путь художественного постижения мира, стараясь развивать традиции национальной культуры, завоевания киноискусства, или он механически движется в русле того кинематографического потока, которое проложено напором расхожего, безликого стандарта. С позиций высокой требовательности рассматривали участники обсуждения фильмы дебютантов, не прибегая, как нередко бывает, к скидкам на молодость, не делая хорошую мину при плохой игре. Трезвой оценки положения с молодой режиссурой требует перспектива развития нашего киноискусства. И понятна тревога драматурга Н. Рязанцевой: ей уже не раз приходилось сталкиваться в работе с молодыми постановщиками — в объединении «Дебют», на полнометражных картинах, — и, как правило, встречи влекли за собой разочарование. Молодым не удавалось воссоздать на экране атмосферу реальной жизни. Собственно, большинство и не занималось этим, предпочитая «клеить картинки», стараясь снять поскорее, подчиняя процесс съемок не творческим задачам, а чисто производственным интересам. Как это ни горько признавать, молодые чаще «служат» на студии, чем занимаются творческим созиданием.

В чем причина тому? Сверстница сегодняш-

них дебютантов, молодой критик О. Рейзен отвечает: прежде всего в инфантильности. Многим молодым режиссерам безразлично, что и о чем снимать, они хватаются за первую попавшуюся постановку. Не мудрено, что сегодня мало дебютов, отмеченных яркой индивидуальностью, ощущением внутренней необходимости взятой темы, смелым художническим поиском.

Разумеется, проблема неоднозначна, порой сама практика кинематографа вынуждает режиссера-дебютанта браться за то, к чему не лежит душа, что далеко от его истинных интересов. Не всегда еще производственные условия создают режим наибольшего благоприятствования для работы молодых, не всегда действия руководства студий продиктованы чуткой заботой о судьбе молодого художника. Пример того же Г. Земеля, который, как сообщила на совещании И. Кокорева, на ходу, «выручая» студию, принял картину «Нужна солистка», лишний раз подтверждает нерачительность, дающую о себе знать при решении вопроса о первых опытах в кинопроизводстве молодой режиссуры. Ведь Г. Земель на Высших режиссерских курсах снял ленту по Шукшину — «А поутру они проснулись», ленту жесткую, серьезную. Можно ли было игнорировать это и предложить снимать явную пустышку?! Непродуманный компромисс и принес соответствующие результаты. Вместе с тем нередко уж очень легко совершаются подобные уступки, детская болезнь всеядности молодых режиссеров, отступления от заявленных позиций внушают немалую тревогу.

Поставившего фильм «Аплодисменты, аплодисменты...» А. Бутурлина, выпускника мастерской Н. Михалкова на Высших режиссерских курсах, директор курсов И. Кокорева аттестовала как режиссера весьма одаренного. Однако его первая полнометражная работа, в отличие от дипломной короткометражки, разочаровывает: прочные профессиональные навыки налицо, но индивидуальной окраски, зрелости мысли, заметила И. Кокорева, явно недостает. Фильм не поднимается выше истории о том, как актриса хотела попробовать себя в другом жанре. От Бутурлина следовало ожидать более тонкого проникновения в материал, более глубокого его осмысления. А в фильме, указывали выступавшие, преобладает самоигральность сюжета и ситуаций, хотя лента должна была стать рассказом о драматической судьбе актрисы, за которой просматриваются контуры творческой биографии Людмилы Гурченко. Режиссерский сценарий оказался разрушенным на съемочной площадке, где верх взяли темперамент исполнительницы, ее воля, ее намерения. Первоначальный замысел сценариста и режиссера трансформировался.

Гораздо последовательнее оказался А. Майоров, картина которого «Шанс» выстраивается в ряд с его интересными, остроумными короткометражными лентами, в особенности с «Золотыми рыбками». Они, в сущности, уже наметили стилистику «большого фильма» режиссера, заявили о его умении в фантастическом сюжете воплотить современную мысль, раскрыть в происшествии невероятном реальные черты и приметы времени. В «Шансе» А. Майоров также сочетает условное и безусловное, фантастику и бытовую правду. И извлекает из оригинального сюжетного замысла идею, которая созвучна нравственному императиву современности. Участники обсуждения не были единодушны в оценке отдельных компонентов фильма, но они оказались согласны в том, что картина свидетельствует о плодотворных поисках режиссера, хотя ему и не хватило здесь широкого полета фантазии и комедийной остроты.

Не переоценили ораторы и значимости казахского фильма «Сладкий сок внутри травы», поставленного А. Альпиевым[1] при участии С. Бодрова, отмечая его известную вторичность. Однако несомненны заслуги авторов в тонком, поэтичном воплощении реальной жизни на экране, в создании той ауры, которая, исподволь воздействуя на зрителя, способствует очень важному процессу — воспитанию культуры чувств. И конечно же, главным фильм обязан присутствию яркой личности — юной Сюйрик в исполнении Гульшат Омаровой. В ней — средоточие всего содержания картины, ее обаяние, ее поэзия. Выбор Гуль-

[1] Это вторая постановка режиссера, на первый его фильм «Орнамент» см. рецензию в «Искусстве кино» (1983, № 2).

шат на главную роль, умелая работа с юной исполнительницей, позволившая добиться такой естественности поведения, внутренней наполненности кадра, — уже хорошая рекомендация режиссуре, свидетельство неравнодушного, проникновенного претворения замысла.

Однако даже в общем-то удавшиеся ленты не снимают вопроса, к которому все время так или иначе возвращались участники обсуждения, — о целях и задачах первой работы, о характере, масштабах этой творческой заявки.

Вспомним некоторые дебюты конца 50-х, 60—70-х годов: «Сорок первый» Григория Чухрая, «Судьба человека» Сергея Бондарчука, «Земля и люди» Станислава Ростоцкого, «Весна на Заречной улице» Марлена Хуциева (снятая им вместе с Феликсом Миронером), «Тревожная молодость» Александра Алова и Владимира Наумова, «Сережа» Георгия Данелия и Игоря Таланкина, «Живет такой парень» Василия Шукшина, «Небо нашего детства» Толомуша Океева, «Зной» Ларисы Шепитько, «В огне брода нет» Глеба Панфилова, «Невестка» Ходжакули Нарлиева, «Пришел солдат с фронта» Николая Губенко, «Слово для защиты» Вадима Абдрашитова... В этих серьезных, талантливых и уж само собой профессионально сделанных произведениях четко прочитывались устремления и пристрастия авторов, заявлялась своего рода идейно-эстетическая программа. Не потому ли имена их создателей сегодня среди тех, кто определяет лицо нашего современного кинематографа?

Еще и еще раз повторим: вопрос в ы б о р а материала, выбора сценария как основы будущего фильма — один из центральных для творческой судьбы дебютанта. Выбор сценария, а следовательно, проблематики, героя в лучших работах молодых уже содержал качество их режиссуры. Можно ли представить себе возможность постановки фильма по случайному, «проходному» сценарию для Шукшина или Бондарчука, Панфилова или Абдрашитова? Они входили в кинематограф со с в о и м и идеями, своим выношенным материалом, а это уже было половиной успеха. И в секторе обзора, независимо от места действия, непременно оказывалось все многообразие жизни.

Предъявляя счет молодой режиссуре, упрекая ее в готовности идти на компромисс, И. Таланкин обратил также внимание на ответственность тех, кто воспитывает, растит сегодня творческую молодежь.

— Да, молодым действительно не хватает гражданской смелости в выработке и отстаивании своей позиции, нередко на производстве сталкиваешься с такой точкой зрения: «Ну, я сделаю пока это, а потом получу настоящую работу»; есть среди молодежи такие люди, которые хотят удобно, безбедно и сытно существовать в кинематографе. Но на подобной почве искусство никогда не произрастало, и Союзу кинематографистов, его комиссии по работе с творческой молодежью надо с этим бороться. Однако и нам самим порой недостает принципиальности, мешает излишний либерализм. Не секрет, что по собственной либеральности мы немало людей, недостойных того, выпустили из «Дебюта» в большое кино, дав им право снимать. Не признать этой вины мы не можем. И получается, что человеку талантливому, дарования своеобразного, необычного пробиваться к постановке бывает труднее, чем тем, кто являются конформистами по своей природе.

Талантам надо помогать, что мы не всегда делаем. Вот и в сегодняшней беседе справедливо говорилось о профессионализме, о его отсутствии, но не было в полный голос речи о присутствии или отсутствии таланта. Между тем это основной критерий — талант. Кинематографу нужны прежде всего т а л а н т л и в ы е режиссеры. Не страшно даже, если кому-то их работы покажутся недостаточно профессиональными, профессионализм со временем придет, но пусть проявится в первую очередь острое, своеобразное ви́дение мира, страсть художника. Заботясь о том, чтобы режиссерские места в кинематографе занимали люди талантливые, надо честно и нелицеприятно говорить неспособным: ты — посредственность, а ты вообще бездарен.

Одним из существенных наших пробелов является и то, что оценка кинематографических явлений чаще происходит на базе самого кинематографа. Фильм как бы отпочковывается от фильма, не соприкасаясь с реальной жизнью. Такой критерий, как правда жизни, в наших

суждениях присутствует не всегда, нередко мы остаемся в рамках искусственно ограниченного кинематографического пространства. Разве это тоже не сказывается на развитии творческой молодежи?

Одаренная молодежь, заключил свое выступление И. Таланкин, в поколении текущих лет есть, мы с ней сталкиваемся, и наша задача дать ей возможность работать по-настоящему плодотворно.

Действительно, в 80-е годы заявили о себе заметными, интересными работами в кинематографе П. Чухрай, А. Сиренко, В. Фокин, М. Беликов, Н. Скуйбин, К. Шахназаров, У. Сапаров, Т. Баблуани, В. Рыбарев, А. Панкратов, А. Какабаев... Об этих режиссерах можно сказать, что они стараются увидеть суть действительности, извлекают из материала не внешние эффекты, а стремятся постичь процессы внутренние, проявляют способность к историческому мышлению. В каждом видна художественная индивидуальность, которая рождалась из внутренней потребности вынести то или иное явление на экран.

Разве можно не заметить настойчивой поисковой работы А. Сиренко в области военной темы? Начав с, казалось бы, камерных «Ветеранов», снятых в объединении «Дебют», молодой режиссер пришел к эпической картине народного единства в «Роднике», а в фильме «Дважды рожденный» уже в иной форме, ином ракурсе сказал о великой силе сопротивления советского человека жестокой агрессии фашизма. Характерно, что не в случайных сценарных набросках искал А. Сиренко близкий ему материал — он обратился к творениям писателей, которые известны как глубокие и самобытные исследователи жизни, — к произведениям Б. Васильева, Е. Носова, В. Астафьева.

Последователен в разработке своей темы и Р. Оджагов, создавший в содружестве с драматургом Р. Ибрагимбековым кинотриптих о нравственном кодексе чести, о великом законе человеческого братства и, вместе с тем, о той душевной глухоте, которая не просто разъединяет людей, но заставляет изменять высоким моральным принципам.

А как бескомпромиссен Н. Скуйбин в обличении бездуховности, в стремлении показать, насколько глубока эта бездна и сколь важна рука человека, способная вовремя удержать того, кто невольно оказался на ее краю.

В картинах названных режиссеров ясно выражены их любовь и ненависть, сила тех идеалов, которые питают творческое вдохновение.

Кинематограф последнего времени знает и другие новые режиссерские имена. Назовем Б. Токарева, А. Ермаша, С. Колганову, отмеченных на кинофестивале дебютов в Свердловске режиссеров С. Овчарова, А. Бибарцева, В. Прохорова, Е. Герасимова. Приходят одаренные выпускники Высших режиссерских курсов, вчерашние студенты ВГИКа и других специальных учебных заведений. Одна только вгиковская мастерская М. Хуциева немало дала людей интереснейших, перспективных. Так что были, думаю, у выступавшего на заседании Саввы Кулиша основания заявить: «Я настроен оптимистически, несмотря ни на что!»

Основания эти подтвердили и выступления постановщиков картин, обсуждавшихся на заседании секретариата. Ведь слова критики в общем-то сработают вхолостую, если не будет осознана их правота, не будут извлечены определенные выводы. Нелицеприятный разговор в Союзе кинематографистов шел в присутствии создателей фильмов. И хочется думать, что он пошел им на пользу. Во всяком случае, предположить это позволяет искреннее выступление Г. Земеля, который хотя и назвал историю создания своей картины «несчастным случаем», однако честно сказал: «Но я отвечаю за свой дебют». Режиссер поделился теми трудностями, что поджидают молодого постановщика на съемочной площадке («разрыв между обучением и производством большой»), особенно если работает в жанре, еще по-настоящему не освоенном нашим кино, но, к чести Г. Земеля, он не попытался списать на эти трудности постигшую его неудачу.

Негативный опыт «Солистки», думается, должен послужить уроком не только для самого постановщика, но и для других молодых его коллег и, конечно, для тех руководителей студий, в практике которых встречаются подобные имеющие грустные последствия ошибки.

Но, может быть, большего внимания заслуживает поднятый Г. Земелем вопрос о запасе социальных наблюдений. Мое поколение, говорил Земель, молодо, мы не знали войны, не переживали серьезных катаклизмов, экстремальных ситуаций. Мы явно ощущаем недостаточность социального опыта. А ответственность чувствуем на себе огромную: кругом космические перемены, на пороге XXI век... Вправе ли ты со своим скромным жизненным багажом на это замахнуться?.. Набираться реального опыта, наверное, сейчас для нас главное.

В самом деле, проблема социального опыта становится серьезным барьером для многих сегодняшних молодых кинематографистов. Не с этим ли связана та удручающая вереница расплывчатых, поверхностных лент, которыми нередко дебютируют молодые режиссеры? Да, поколение Чухрая, Бондарчука, Ростоцкого, Озерова, Ордынского пришло в кинематограф, имея за плечами фронтовое прошлое, нынешние молодые не испытали столь высокого напряжения. Им поэтому, может быть, труднее постигать жизнь, да и само время сегодня — по характеру, остроте, масштабу проблем — в чем-то, наверное, и сложнее. Но значит ли это, что перед сложностью надо отступать, предпочитая алгебраическим задачам — арифметические? Лучшие дебюты последних лет доказывают обратное. Когда на экране не скольжение по жизни, а попытка ее постижения, тогда можно ждать хороших результатов, настоящих художественных удач. Но, что греха таить, у многих ли есть вкус к углубленному познанию мира, стремление понять его в непростых исторических связях, потребность рассмотреть человека как делателя истории?

Задача накопления социального опыта — серьезная задача, стоящая перед молодыми кинематографистами. Помогать им в этом, помогать увидеть в действительности решающие, определяющие процессы, направлять к верному пониманию их масштаба, исторического значения, их духовного наполнения — долг старших наставников, долг нашей критики, призванной чутко следить за развитием творчества молодых. Тем более что с процессом познания, исследования жизни впрямую сопрягается становление мировоззрения художника, рост его гражданского самосознания.

Говоря о позиции молодого кинематографиста, о зрелости мышления, без которой несостоятелен художник, А. Караганов подчеркнул, какое огромное значение имеет отношение к народному опыту, к ценностям национальной культуры, к национальному своеобразию искусства. И эта проблема должна быть в центре идейно-эстетического воспитания молодых режиссеров. Да и не только режиссеров, поскольку она важна для духовного роста всей нашей творческой молодежи.

Духовный, человеческий опыт закладывает тот фундамент, на котором зиждется здание режиссуры. В конечном счете не «умелость» определяет личность художника, говорил А. Баталов, а степень его сопряженности с жизнью, включенности в нее, в большие и малые ее свершения. Все решает близость к натуре, а когда идет игра в тему, ничего хорошего не получается.

Мера отзывчивости на явления окружающей жизни, серьезность анализа общественных конфликтов, способность видеть человека через сложный ход истории — прежде всего в этих параметрах измеряется дарование молодого художника, его вклад в кинематографическое искусство.

«Молодой режиссер — это не возраст, не до тридцати лет и т. д.,— говорил в свое время Г. М. Козинцев,— молодой режиссер — это новое поколение, которое услышит новое в жизни и сумеет это новое превратить в образ, ввести в духовное сознание, в жизнь».

Черты этого поколения, которое формируется сегодня, пока еще не отлились в четкие формы, мы еще не видим ясных очертаний «фигуры», не слышим ее твердой поступи. Но она обязательно встанет перед нами во весь рост, если чувство обоюдной ответственности — перед временем, перед искусством — прочно объединит и тех, кто растит, воспитывает творческую молодежь, и самих «воспитанников».

Сегодня молодым многое дано. Тем больше с них спрос. Ведь они — надежда и опора завтрашнего дня кинематографа, его ближайшего будущего.

Найдя себя, себя не потерять бы

Лев Рошаль

«РАДОСТЬ БЕЗМЕРНАЯ!..»

Так воскликнул когда-то Владимир Васильевич Стасов, услышав в опере дебютанта Федора Шаляпина.

Я не Стасов (намека даже этакого себе не позволю), да и те кинематографические дебюты, о которых здесь речь, конечно же, не шаляпинского размаха, — подобное случается раз в столетье.

Однако чувство все-таки то самое — радость безмерная!..

Не столько даже от фильмов. В сущности, это и не дебюты на профессиональном экране — учебные вгиковские работы. В основном дипломные (иногда курсовые) документальные короткометражки, снятые за последние два-три года в трех режиссерских мастерских, руководимых Е. И. Вермишевой, А. С. Кочетковым, С. Е. Медынским.

Неумелости в работах хватает, даже в лучших. Но радость все равно остается. А отчего остается, объяснить непросто, однако это и есть цель статьи.

МОНОЛОГ КОРОВЫ

Заговорила корова-то, з а г о в о р и л а. Видать, накопилось что сказать. Ну, ситуация понятная: когда уж накопится, когда подопрет, так и самый что ни на есть молчун заговорит. А корова и подавно, чего ей терять?.. Симпатичная корова. Как положено, двурогая. Черная с белыми пятнами, наверное, из тех, что «пеструхи». Мягкие, теплые, парные губы. И голос-то вполне коровий — низковатый, контральто, говорит человечьи слова, но легко представить, как на той же басовитой, с легкой хрипотцой ноте выдаст свое трубное: «Му-у». Говорок совсем простецкий, без всяких там городских завитушек. За кадром льется музыка. Негромкая, но веселая, шутейная. На народных инструментах, струнных в основном...

В общем, никакого надрыва. Музыка веселая. Говорок простецкий. Факты обычные — о житье-бытье. И подаются они коровой без всякой горячности. А вы чувствуете: при всем простецком говорке пеструха-то вам повстречалась не простая — хитрованка. Только и делает, что режет правдуматку.

А уж о чем, надо думать, вы догадались. Ну, конечно, перво-наперво о кормах. Их летом заготовили немало.

Мы видим: на дворе сенажа навалом, горы, снегом припорошенные. Только, объясняет корова, не утеплили вовремя горы, теперь мороз так прихватил — ломами не раздолбаешь. А что, спрашивается, жра..., извините, кушать, что к у ш а т ь, спрашивается?

И потом еще — обхождение. «Забывать стали про массаж», — говорит корова. Ткнут механические присоски, они себе дергают, а все же без массажа лишние граммы не будут доданы. Это не я вам говорю, откуда мне про то знать, это корова нам говорит, она-то знает...

Однако раз зашла речь об обхождении, значит, есть и доярки.

И точно — есть!.. Даже есть один... не знаю кто? В общем, задумчивый, в ватнике, мужчина. Не большой начальник, а все-таки, видимо, какой-то «зав»: судя по тому, как неторопливо помахал рукой и пошевелил губами, отдал распоряжение. И ушел в свой дощатый, побеленный известью отсек. Сев за стол, углубился в солидный, зачитанный том. Нам покажут, что за том: фи-

лософские сочинения Георга Вильгельма Фридриха Гегеля. Короче, основательный мужчина, диалектику учит по Гегелю — в тиши, за выбеленной стеной...

— Э, постой! — прервет нас сообразительный читатель и добавит в соответствии с расхожей лексикой: — Не надо пудрить мозги: корова разговаривает, а мужчина в фильме читает Гегеля. Какое же это документальное кино? Это ж явно игровое.

Вот в том-то и вся штука, что документальное.

Конечно, монолог коровы снят не синхронно, тут спорить не стану. Что же до изучающего философию мужчины, то и меня одолевают некоторые сомнения, но при всем том — так натурально вписывается он в естественный антураж, не знаешь, что и думать.

Все же остальное — тут уж без каких-либо сомнений — подлинное, документальное. И совхоз указан — из Московской области. И директор есть — Александр Григорьевич Рязанкин, он охотно дает интервью, сетует на плохую работу фермы. Есть еще и главный зоотехник, товарищ Бежанишвили, тоже на что-то сетует. А также, как уже отмечалось, имеются и доярки: бойкие, крепкие, усталые, немолодые женщины, работают по двадцать семь лет, с кормами, объясняют, плохо, зарплата маленькая, а работа тяжкая, начальство видят редко, оно знает, что на ферме непорядок, и носа сюда не кажет. Все это — синхронно. Все — документально. Фильм называется «Однажды ночью», мол, размышления коровы как бы во время ночной бессонной смуты, а между тем ночи никакой нет — весь фильм снят при свете дня. «Подружка была, Люська, — опять же без всякой личностной оценки сообщает пеструха, — ела-ела и гвоздем подавилась». И снова пойдут снятые при неярком, сероватом свете зимнего дня сугубо документальные кадры, печальные даже не только тем, что на наших глазах дохнет на скотном дворе бедолага Люська, а и совсем другим. Какой-то замедленно беспомощной, бессмысленной суетой людей, этих самых доярок во главе с задумчивым мужчиной, которые отгоняют взволнованных коров от кончающейся Люськи. Поверьте: сыграть такое нельзя, такое можно только документально зафиксировать.

При всем этом наша мудрая повествовательница, отлично зная, что жизнь — полосами, расскажет и о светлых моментах, они связаны с двумя ребятами, Колей и Валерой, что приехали из Москвы. Рязанкин, говоря о них, намекнет на корыстные цели: развели, мол, ребята при доме кроликов, кур, нутрий, доярки же уверяют, что они здесь ради институтской справки оказались, учатся в сельскохозяйственном. А корове-то до всего этого нет никакого дела. Она, и мы вместе с ней, видим: вкалывают ребята за милую душу, навели порядок, чистоту, за счет новых рационов (по науке) повысили удои, а уж об обхождении и говорить нечего: массаж и все такое прочее — непременно. Однако жизнь все-таки полосами, не прижились, видно, ребята, последний день отработали, вон в дверях уже и прежняя доярка показалась. «Чем к ней идти, лучше на мясокомбинат», — говорит пеструха... И тут впервые дрогнула — закашлялась. Знаете, этаким глубоким кашлем курильщика: гхы... гхы... гхы... Потом, отдышавшись, хрипло повинилась: «Голос чего-то пропал».

А за кадром — веселенькая, частушечная музыка. На струнных инструментах.

В кадре же — директор совхоза. На вопрос, как это все назвать, охотно отвечает: «Бесхозяйственность, вы хотите сказать»... И тоже не без веселости улыбается. А что ему еще остается?!

Впрочем, что остается директору, трудно сказать. А вот что остается нам, сказать нетрудно: неизбывная печаль.

И одновременно — радость!

Радость от того гражданского гнева, какой обнаружил в себе еще только вступающий в профессию режиссер В. Эйснер, поддержанный своим мастером Е. И. Вермишевой. От той высокой меры истинного публицистического пафоса, без которой этой профессии не существует в помине. И еще от того (и это для меня, может быть, самое радостное), что пафос, страсть, чувства разли-

ты в повествовании ироничном, изящном, исполненном художественной выразительности. Изящество кинематографического письма публицистическую страсть, гражданский гнев не стушевало, а, наоборот, обострило.

Достаточно, наверное, было бы порадоваться всем этим качествам хотя бы в одном фильме. Но радует как раз то, что подобное понимание истинности профессии кинодокументалиста обнаруживают в первых же своих шагах авторы и других вгиковских лент. Причем обнаруживают именно тогда, когда сходят с затоптанного большака на пусть еще едва видимую, но свою тропку.

Скорее всего режиссер С. Бердников в картине «Кто в ответе за Раздольное?» мог выразить свой гражданский гнев в кинорепортаже о суде над жителем сибирского села Раздольное Медведевым: сев на трактор пьяным, тот убил двоих детей. Вообще судебные процессы привлекают, видно по экрану, многих документалистов: тут и открытый драматизм, и сшибка судеб, и порой такая трагедийная концентрация назидательного смысла, какую трудно выдумать. (Достаточно сказать, что одним из двоих детей, убитых Медведевым, была его собственная дочь.) А главное, в судебном процессе всегда есть свой итог, он позволяет и в фильме поставить поучительную последнюю точку.

Авторы картины во главе с молодым режиссером, включив в фильм кадры процесса и показав, что порок действительно наказан (Медведев будет отбывать в местах заключения десять лет), однако точки не поставили. Спустя два года после той трагедии, приехав в Раздольное с его крепкими избами, с детишками, что месят резиновыми сапогами грязь в распутицу, с млеющими на улице котами, они поставили вопрос: торжествует ли добродетель?..

Вроде бы все тихо, спокойно, никто никого, слава богу, больше не погубил. Тихо и в сельском клубе с поваленными скамейками, грязью, разбитыми стеклами...

Текут обычные, житейские будни: спешат люди на работу и с работы, к домашним делам, в магазин потребительской кооперации с знаменательной вывеской «Товары повседневного спроса». Продавщица расскажет об основном товаре этого спроса: завоз — пятьсот бутылок водки на пять дней. В селе 67 семей, 212 жителей, среди взрослого населения непьющих практически нет. «Пьют много, — рассказывает местный фельдшер, — мужчины пьют, женщины пьют». Пьяных-то вроде и не видно, зато увидим брошенное на току зерно, в день пьянки никто не вышел на работу, зерно погибло. А у крепких ворот крепких изб стоят на улице без дела понурые комбайны.

«Какие же приняты через два года меры?» — спрашивают авторы. Ответственные товарищи зачитывают целый список мероприятий, в частности: усилить контроль за перевозкой людей (Медведев посадил тогда детей в прицеп к трактору и — погнал). Пункт, что и говорить, серьезный, контроль, надо думать, усилили, а мы, зрители, хоть и не видим, но прямо-таки физически ощущаем зависший где-то в самой атмосфере этой ленты знак беды. И не в силах себя успокоить.

С. Бердников, поддержанный своим мастером А. С. Кочетковым, поведал с экрана о том, о чем не мог не сказать. Его картина не похожа на предыдущую. Она сделана прямее, резче, в открытую. Ее стилистика органична прямому вопросу, поставленному в заголовке: кто в ответе?..

А вот еще одна и тоже совсем иная лента — «Корни» Н. Русанова (мастерская Е. И. Вермишевой), она вся строится на пластике. Вся соткана из ощущений: зримых, слышимых. Осень, пустынные поля, сквозной лес, избы с заколоченными окнами, одна, другая, третья. Замки на дверях, ржавеющая на улице металлическая кровать, прислоненные к стене никому теперь не нужные грабли. И плодовые деревья помертвелые, обросшие мхом. И ветер воет и воет поосеннему. Брошенная деревня, только кое-где еще теплится жизнь.

Бабушка подвезет к дому на коляске со скрипучими колесами ведра с водой, занесет их в дом. Там, в старой печи весело горит, но не дрова, а хворост, бабушка сунет













Кадры из фильмов
«КОЛЫБЕЛЬНАЯ ДЛЯ МАТЕРИ»
«СЕЛО МИЛОСЕРДИЯ»
«КОРНИ»
«МАЭСТРО АФОНИН»
«25 АПРЕЛЯ»
«ОДНАЖДЫ НОЧЬЮ»

в печь чугунок, сядет в одиночестве за круглый стол, а за спиной у нее на стене — старые, довоенные фотографии. Свадебные. Парни и девушки улыбаются. Улыбаются друг другу, аппарату, который их снимает, и, кажется, чуть-чуть будущему — смотрят в него весело, с надеждой и оттого довольны собой. Первый трактор, перестройка жизни на новых началах, бурные события времени, не обошедшие стороной и эту деревню. А еще на стене — старые ходики. Отстукивают время... И будет в заключительных кадрах длинная панорама проселочной разбитой дороги, не соединяющей, отрезающей от мира эту затихшую деревню.

По стилистике фильм элегичен. На самом же деле здесь жгучие вопросы нашей сегодняшней жизни. Не ностальгическая идеализация корней, а опять же публицистическое напоминание о самом что ни на есть злободневном. Усыхание корней мешает росту древа.

В обсуждении этих злободневных вопросов бытия молодые авторы стремятся выйти на непосредственный душевный контакт со зрителем. При этом, касаясь самых современных тем, они проявляют чувство историзма.

ТОГДА И СОРОК ЛЕТ СПУСТЯ

Тогда, в первые месяцы войны, когда заведенная фашистская военная машина докатилась до Киева, женщины украинского села Артемовка подбирали ночью на полях раненых наших солдат, прятали по хатам, а в школе организовали госпиталь. Теперь, сорок лет спустя, в фильме режиссера Н. Ключникова «Село милосердия» (мастерская С. Е. Медынского) эти женщины, постаревшие, но сохранившие живую, трепетную память о тех днях, рассказывают, как было.

А потом — встреча через десятилетия с теми ранеными, с доктором, который вспоминает: основной хирургический инструмент — бритва, для ампутации — обычная пила, вместо наркоза сначала один стакан первача, потом второй. Спасли многих. Но многие погибли. Вот и собрались сегодня ветераны у братской могилы с памятником, на котором горстка фамилий и еще добавлено: «2000 неизвестных воинов». Две тысячи...

Фильм двухчастевой, но, пожалуй, все сказано, все сконцентрировано в первой части. В ней режиссер Н. Ключников нашел и точное образное решение: незабываемые полотна М. Примаченко, протяжная украинская песня и — хроника фашистских парадов: строй касок — строй вытянутых в парадном шаге грохочущих сапог. Серая, сомкнутая, безликая одинаковость (и всегда злобная в своей серости), вознамерившаяся, но так и не сумевшая стереть с лица земли неповторимость и этого ви́дения мира в примаченковских картинах, и этой народной песни.

Тема духовной несгибаемости народа входит в социальный контекст его истории, тех самых корней.

И в картине «Морской узел» режиссер В. Наумов (мастерская А. С. Кочеткова), рассказывая о боевом пути в годы войны гвардейского эскадренного миноносца «Сообразительный» и судьбе его экипажа, стремится осмыслить, каким же узлом повязано героическое прошлое с сегодняшними буднями молодых военных моряков. Режиссер, на мой взгляд, нередко слишком информационен, тороплив в перечислении боевых походов, сражений, цифр и т. п. Но в тот момент, когда время, эпоха персонифицируются в человеческой судьбе с ее неповторимыми подробностями и поворотами и когда, соответственно, взгляд молодого автора становится пристальным, исполненным желания не посмотреть, а всмотреться, тогда экран приобретает глубину. Весело, непринужденно вспоминает ветеран «Сообразительного» Анатолий Галимпиевский у себя в кабинете за столом о днях сорокалетней давности — о том, что всегда был по натуре человеком живым, девушек любил, часто получал внеочередные наряды за привычку насвистывать веселые мотивы и «отрабатывать» на палубе чечеточку. Ему и сейчас по душе музыка ритмичная, вот, пожалуйста — потянулся и включил магнитофон... А потом ему вручат орден Ленина, и мы увидим, что у этого веселого, неунывающего человека, так лю-

бившего отбивать чечеточку, нет обеих ног. И сразу же за этой частной судьбой мы с комом в горле прочувствуем и всю историю «Сообразительного» с его походами и сражениями, и всю историю народа, все прожитое и пережитое.

Осмысляя историю, вгиковский документальный экран обращается и к глобальным политическим проблемам. Но опять же одерживает подлинную удачу именно в том случае, когда движение к осмыслению глобальных проблем эпохи начинается с единичной жизни и личной судьбы. Так сделан режиссером И. Сафаровым в мастерской С. Е. Медынского фильм «25 апреля», который, на мой взгляд, может быть поставлен в ряд лучших наших политических фильмов, хотя касается истории жизни одного человека.

Этот фильм тоже начинается тогда — хроникой сорокалетней давности: встреча у немецкого городка Торгау на реке Эльбе советских и американских солдат. От этой встречи 25 апреля 1945 года, ставшей одним из важнейших событий второй мировой войны, осталось немного кадров и фотографий: паром через реку («наведенный мост»), открытые улыбки, крепкие рукопожатия, добрые чарки, танцы под патефон и баян. Но в этих коротких кадрах нет-нет да мелькнет симпатичное, обаятельное лицо с тонкой полоской усиков молодого бравого, хотя и невысокого роста военного. Это сержант 273-го пехотного полка США Джозеф Половски, в мирное время — водитель такси. В тот момент, когда он, улыбаясь, рассматривает боевую награду на гимнастерке нашего воина, никто, в том числе, наверное, и сам Половски, не знает, что эта встреча навсегда западет ему в душу и он останется верен ей до конца своих дней. Возглавляя комитет американских участников встречи на Эльбе, Джозеф Половски пронесет эту верность (вместе с полученным в Америке прозвищем «чудак») через все бури времени.

Рассказывая о его приездах к нам, об организованных встречах с советскими ветеранами в США, повествуя об этой удивительной и высокой судьбе «маленького таксиста», фильм закономерно выходит к размышлениям о мировых политических проблемах. Потому что запечатленные тогда, в давней хронике, и показанные сорок лет спустя в этом фильме кадры сидящих рядом в креслах Сталина и Рузвельта, идущих вместе по аэродрому Жукова и Эйзенхауэра и рассматривающего медаль на груди советского солдата Джозефа Половски — события одного порядка, единого смысла.

В верности незабываемому прошлому нашел смысл своей жизни бывший сержант американской пехоты. Он также постарался сделать все, чтобы понимание этого смысла жизни сохранилось и за ее пределами, не ушло вместе с ушедшей собственной жизнью.

Джозефа Половски похоронили в Торгау, что на реке Эльбе. Как он завещал. Собственных сбережений, двух тысяч долларов, на это не хватило, официальные инстанции США помочь отказались, но были собраны пожертвования.

На траурную церемонию приехали советские и американские ветераны, участники встречи 25 апреля. Им, ветеранам, понадобилось не много времени, чтобы, чтя память покойного, составить документ, отвергающий ядерную войну и призывающий две великие державы к миру.

Таков этот фильм о человеке, который боролся за мир и жизнью своей и смертью.

МАЭСТРО И ДРУГИЕ

Мне кажется чрезвычайно важным стремление авторов всех упомянутых картин найти живую, конкретную человеческую основу для разговора о различных проблемах нашего существования.

А отсюда вполне логичный выход к картинам, снятым в том жанре, который называют портретом. Однако существенно, что вгиковские кинопортреты лишены весьма распространенного свойства этого жанра, когда он понимается как некое суммирование биографических сведений и перечисление, по принципу служебной характеристики, отдельных качеств героя. В таком «портрете», нередком на нашем документальном экране,

есть характеристика, но нет характера. Есть обстоятельства биографии, но нет судьбы.

В тех вгиковских кинопортретах, какие я посмотрел, важен не только сам герой, но и авторское волнение от встречи с ним — от прикосновения к сути человека, к некоей сердцевине его жизни. От размышлений об избранной человеком судьбе.

Впрочем, судите сами.

...У этого маэстро вроде бы совсем не «маэстровская» фамилия — Афонин. В сочетании «Маэстро Афонин», поставленном в заголовок ленты, созданной Р. Мамедовым в мастерской Е. И. Вермишевой, в первый момент чудится шутка, усмешка (может быть, и вполне добрая, но все же усмешка), какая-то игра. Но когда вслед за титрами начинает разворачиваться действо, вы со смущением убеждаетесь лишний раз в том, как коварна любая предвзятость. Потому что Александр Афонин («Саша», называют его в фильме) — действительно маэстро. Мастер высочайшего класса. И убеждаетесь вы в этом не только по доверию к произносимым о нем восторженным словам других высочайших мастеров своего дела, певцов Большого театра Е. Нестеренко и В. Атлантова, но и по тому наслаждению, которое вы испытываете сами, наблюдая маэстро в деле.

Я подчеркиваю: именно в д е л е.

Никакого парада, никакой выделенности этих мгновений специально для съемок. Все буднично: прошел через служебный вход, показал вахтеру удостоверение, по каким-то темным подземным переходам пробрался в узехонькую... даже не знаю, как назвать, нишу, будку, что ли, снял пиджак, галстук, повесил их на спинку стула, протиснулся сам на этот стул, зажег крохотную, низкую лампочку, на наклонном, как пюпитр, столике раскрыл партитуру, и — началось!..

У маэстро редчайшая профессия — оперный суфлер.

Но сколько вложено в эту профессию души и умения! Какие снайперски точные попадания словом в кратчайшую паузу у певцов, которых мы только слышим, но не видим, — они где-то там, наверху, куда весь устремлен Александр Афонин. И какая голосовая модуляция! Нет, он не играет голосом. Он подыгрывает певцам, чуть-чуть меняя интонацию и тембр. Наблюдать все это — действительно наслаждение.

Но, наслаждаясь, вы ощущаете, как вас постепенно охватывает и неизъяснимое волнение от этой встречи с подлинным вдохновением. От самого процесса творчества, развертывающегося на ваших глазах. То волнение, которое, несомненно, испытал и режиссер Р. Мамедов, постаравшись заложить его в фильм самой избранной стилистикой. Во внешне будничном, как бы сугубо деловом повествовании эмоции возникают изнутри, постепенно накапливаются и ширятся к финалу.

В финале — овация. Это артистам. Взявшись за руки, они, счастливые, выходят на авансцену, кланяются счастливой публике, им выносят корзины цветов. А маэстро Афонин закрыл партитуру, надел галстук и пиджак, выключил лампочку и покинул свою будку. Все...

Кончился вечер, а с ним и фильм.

Но остался в вашей душе звук необычайно чистого тона.

Подобный отзвук как бы расколебленной в пространстве тонкой, туго натянутой струны ощутим и в фильме режиссера С. Биржиниса «Колыбельная для матери» (мастерская А. С. Кочеткова). Это не биография литовского поэта с набором необходимых фактических сведений и подбором избранных стихотворных цитат, хотя и то, и другое наличествует в картине. Это именно прикосновение к той струне жизни и творчества Юстинаса Марцинкявичюса, которая автору фильма л и ч н о наиболее дорога и которая ему же представляется наиболее о б щ е с т в е н н о значимой.

В сущности, речь идет все о том же — о корнях.

Чистый звук поэтической струны не был бы различим, если бы струна не скрепляла вросшие в толщу прошедших времен корни с сегодняшним днем. Верность семьи Марцинкявичюсов корням рода, неказистому хуторку, поставленному отцом и матерью поэта в давние дни их юности, — верность, ус-

тоявшая перед тяготами бедняцкой жизни в буржуазной Литве, перед огнем войны, перед другими испытаниями, — питает живительными соками и древо жизни, и древо поэтического вдохновения. Недаром старый Марцинкявичюс-отец радуется когда-то посаженному сыном рядом с хутором молодому побегу, выросшему в могучее дерево, — устояло!..

Как обычно в литовских документальных картинах, фильм основан на мягкой пластике, хотя, возможно, и с уже несколько традиционным, становящимся стереотипным пластическим набором: неброские, в сероватой гамме пейзажи, шелест трав и листьев, лицо, мелькнувшее за отодвинутой занавеской в окне старого крестьянского дома... Но на это в общем-то не слишком обращаешь внимание, потому что чувствуешь: когда есть, что сказать, это в конце концов обещает поиск и того, как сказать.

Мне дорого, что входящие в профессию молодые кинодокументалисты знают... Впрочем, «знают» это, пожалуй, слишком логическое понятие. Лучше сказать так: творчески чувствуют, что рассказ о важном для всех есть прежде всего рассказ о лично (а может быть, даже кровно) важном для себя.

Отметить подобное свойство вгиковских лент необходимо прежде всего потому, что его так часто недостает иным профессиональным документальным лентам. Рассказ, казалось бы, важный для всех, в ходе которого (мы явственно это ощущаем) на лице автора не дрогнет ни один мускул, неизбежно становится фильмом, который ни для кого не важен. Как же тут не порадоваться стремлению начинающих уйти от подобных картин?

НЕ ПОТЕРЯТЬ СЕБЯ...

Теперь, пожалуй, самое время до конца объяснить, отчего же все-таки «радость безмерная»?

Ну, отчасти объяснения уже были даны. Публицистический накал в его подлинном смысле — не дидактика, не лозунг, а гражданское волнение, вырастающее изнутри материала. Стремление личностно осмыслить события, когда особое значение обретает не только объективная информация, но и авторская интонация. Обращение к самым серьезным общественным вопросам нашей жизни, обращение прямое, ничем не закомментированное, рассчитанное на непосредственный контакт со зрителем, на его душевный отклик, гражданское сопереживание.

К этому остается добавить, может быть, только одно. То, о чем мы почему-то не очень привычны говорить, что с какой-то стыдливой скромностью отодвигаем в сторону, но без чего и жизнь, и, тем более, творчество, искусство бедны и одноцветны, — талант.

Я вовсе не собираюсь выдавать авансы.

Но я не могу не отметить своего, возможно, самого радостного ощущения от доброго десятка просмотренных лент — ощущения их талантливости.

Мы любим повторять, что талант — это еще не все. Конечно. Очень многое зависит от того, как владелец такого дара сумеет им распорядиться. И еще, может быть, не менее существенное: как мы все вместе сумеем помочь ему распорядиться своим даром. Однако в данном случае я смело говорю о талантливости картин именно потому, что это как раз те случаи, когда и владельцы этого дара, молодые режиссеры, и те, кто направляли этот дар, их мастера, распорядились отпущенными возможностями хорошо, по-хозяйски. То есть с той мерой свободы и раскованности, которая помогает таланту выявиться по-настоящему.

Поймите меня правильно: речь идет не о некоем своеволии, а о творчески целенаправленной и идейно целеустремленной полноте собственного осуществления. Без такой полноты не было бы столь полновесного рассказа о Джозефе Половски. Без такой полноты корова никогда бы не раскрыла рта. Без такой полноты мы бы так не ощутили всей щемящей боли за судьбу сибирского села Раздольное и не сумели бы насладиться удивительным искусством маэстро Афонина. К этим и другим прежде названным картинам не мо-

гу не присовокупить еще одну ленту. Это сделанный учеником Е. И. Вермишевой режиссером Ю. Конопкиным ростовский киножурнал «Земля родная», где творческая свобода в «верстке» материала, его интерпретация особенно наглядны, так как журналы вообще являются наиболее стереотипно строящейся продукцией документального кинопроизводства.

Рассказав в трех сюжетах о совершенно разном — о старом мельнике Купрееве и о его деревянной мельнице, о доморощенных веселых скульптурах Гударева, поставленных им в своем саду, и об археологических раскопках поселения древнего человека в Брянской области, найдя для каждого сюжета свою интонацию, режиссер вместе с тем тонко и точно соединил их между собой не только вязью прекрасно написанного, живого слова, но и поначалу слегка элегическим, потом шутливым, чуть ироничным, а в финале вполне серьезным, философическим осмыслением времени, его быстротечности, сменяемости эпох, которые, уходя, на самом деле никогда не уходят бесследно, — что-то остается на века, как оставил о себе след до наших дней древний человек.

Радость безмерная!..

Однако восклицая так, одновременно ощущаю в себе тревожное чувство. Я знаю его причину. Мне неплохо знаком наш современный документальный экран, у которого есть свои несомненные удачи. И все же, глядя на эти вгиковские работы, я не в силах отделаться от вопроса: почему, каким образом подобная даровитость и неординарность юности как-то незаметно зачастую растворяются, нивелируются, принимают общее выражение лица в ходе текущей работы на той или иной студии? Поэтому меня очень радует, что неординарный поиск начинающих авторов фильма о селе Раздольном и журнала «Земля родная» был смело поддержан именно профессиональными студиями — Новосибирской и Ростовской, где эти две ленты были сделаны. Вот так и надо! Так бы всегда! Но когда тут же, в картине «Морской узел», снятой на Ленинградской студии документальных фильмов, видишь, с какой легкостью отдельные глубоко эмоциональные эпизоды соскальзывают на привычный строй повествования, то начинаешь понимать, что такое, как с двумя предыдущими лентами, случается все-таки далеко не всегда.

Недавно на постоянно действующем семинаре молодых документалистов при Союзе кинематографистов СССР мы посмотрели целую программу (около трех часов просмотра) фильмов молодых, снятых «на производстве». Все вполне профессионально, так сказать, без особых видимых огрехов. Но почти ничего своего. А главное: никакого волнения. Не дрогнула ни одна струна.

Читатель, конечно, понимает, что на семинарском просмотре были фильмы других авторов, не тех, о которых шла здесь речь (они еще в производство только входят). Но ведь несомненно, что и в прежних вгиковских поколениях проявлялась в учебных, дипломных работах своеобразность авторов. Куда же она девается?

Поэтому-то, восклицая после просмотра вгиковских работ последнего времени: «Радость безмерная!», лелея в себе надежду на будущее их авторов, я не могу отделаться и от беспокойного чувства. Может быть, все дело в том, что мы, так много и справедливо говоря молодым художникам о необходимости с самого начала найти себя, забываем приучать их к суровой мысли, что не менее важно, найдя себя, себя не потерять? То есть находить себя каждый раз наново, утверждая право на собственную дорогу. Это непросто, в силу многих причин, может быть, гораздо труднее, чем найти себя в первый раз. Но нет, нет иного пути в искусстве! Ну, а пока порадуемся добрым удачам первого раза. И подумаем над тем, чтобы они не пропали втуне. Эти ленты, несомненно, достойны широкого экрана. Может быть, стоит собрать их в специальный альманах. Думаю, он увлечет массового зрителя разнообразием жизненного материала и остротой поставленных вопросов, несхожестью жанров и избранных художественных решений...

В следующем номере журнала будет продолжен разговор о работах молодых документалистов.

Скажи, кто твой герой

Полемические заметки

Елена Стишова

Во времена моего скудного на развлечения послевоенного отрочества ходили из класса в класс, от парты к парте самодельные анкеты, состоящие из вопросов самых разнокалиберных: ваш любимый цвет? любимое время года? с кем вы хотели бы дружить? и т. д. Вариантов этой игры было множество, но один вопрос непременно присутствовал в каждом: ваш любимый герой? Вопрос не представлял затруднений для отвечающего. Представьте себе, любимый герой был у каждого! А если у кого и не было, что-то мешало признаться в этом публично.

Сегодня игры нашего детства представляются наивными и даже слегка неправдоподобными. Нынешние поколения школьников уверенно отвечают на разного рода тесты, научно обоснованные и составленные по определенной программе. Возможно, попадаются среди них и такие, где есть вопрос о любимом герое. Возможно... Ответы мне не попадались.

Пишу об этом без тайной мысли укорить молодое поколение: нет, мол, у вас героев. Пишу потому, что, мне кажется, отдаю себе отчет, как это непросто: осознанно и искренне назвать своего любимого героя.

Нашему поколению старшеклассников было легче, чем нынешнему, ответить на этот вопрос. Пространство выбора было куда меньше. Сегодня оно резко увеличилось — хотя бы за счет ТВ и того же кинематографа, продукция которого возросла во много раз.

Но это только внешняя, очевидная сторона дела. Более высокая избирательность вкусов и предпочтений современного молодого человека — результат сложных социально-психологических и культурных процессов послевоенных десятилетий. Мы стали шире мыслить, в отношении к герою мы давно не догматики, мы диалектики. Нам близок Потапов с его полемической честностью и государственным мышлением, мы чему-то научились у «делового» героя, хотя он так и не утвердился на нашей культурной почве; нас по-прежнему волнуют герои-романтики, одержимые делом, идеей, мечтой.

Короче говоря, типология современного героя экрана настолько широка и разнообразна, что даже самое беглое ее описание могло бы занять немало страниц. Я сознательно не делаю разницы между кинематографическим «героем вообще» и героем фильмов о молодежи, хотя речь пойдет в основном о них. Этой разницы, в сущности, нет, как нет, на мой взгляд, и какой-то особой специфики молодежного фильма. Мы не раз убеждались, что хороший фильм «из жизни взрослых» завоевывает популярность у молодежи и наоборот — картина о молодых становится событием для всех. А молодежный стиль как некая целостность хорош лишь в моде. Искусство подчиняется иным законам. И пусть кино по самой своей природе более подвластно моде, чем другие искусства, — для нас в этом разговоре важно другое: отметить тенденции, общие для всего нашего искусства. Скажем, такую: аналитическое начало ныне возобладало над чисто героическим. «Герой-проблема», «герой-полемика» давно и убедительно утвердились на экране. Мы еще по инерции продолжаем говорить, что герой должен быть примером для подражания. Но понимаем — есть и другие герои. И отдаем себе отчет, что подражание — тоже процесс сложный и неоднозначный. Легко подражать внешности: скажем, одеваться, как любимый герой, носить его прическу, перенять его походку, его стиль, — словом, играть в героя. Но п о с т у п а т ь, как герой, много труднее. Для этого надо, по крайней мере, понимать мир его духовных ценностей и разделять их.

Экран подсказывает имя героини, имя сравнительно новое, хотя его уже крепко запомнили

многие: Лена Бессольцева из «Чучела». Пример ли она для подражания? Еще бы! Но попробуйте ей подражать — с чего вы начнете, а? Чтобы подражать нравственной стойкости этой девочки, иными словами, чтобы не сломаться, в одиночку отстаивая нетленные ценности человеческого бытия и человеческого общения, нужно обладать ее духовным сознанием. А если не обладаешь таковым, то Лена и впрямь покажется тебе чучелом — как ее одноклассникам, с которыми она столкнулась в яростном и недетском конфликте.

Итак, вопрос упирается в ценностные ориентиры героя. Насколько они для нас значимы. Задевают они нас или нет. Здесь в систему наших размышлений непременно должен быть включен автор фильма, точнее — режиссер, поскольку именно от режиссера в конечном счете зависит результат коллективной творческой работы. От него, от режиссера, в первую голову зависит, насколько заразительными окажутся герой или герои. Ведь если не произойдет контакта в кинозале, какая уж там «система ценностей»! Считай, она осталась фактом биографии постановщика. Еще Шукшин писал, помните: «Завяжись узлом, но не кричи в пустом зале». Это, конечно, проблема, и она не снята с повестки дня. Но не меньшей проблемой представляется мне и та, другая, связанная с «системой ценностей».

Опять-таки речь пойдет прежде всего об авторе-режиссере. Ведь независимо от того, протагонистами или антагонистами автора оказываются его персонажи, духовный потенциал фильма изначально определяет он, автор. Он же обеспечивает художественный уровень произведения — иными словами, задает параметры, в которых герои проявляют себя. И как бы замечательно ни работали другие — сценарист, оператор, художник, актеры, — хорошего фильма все равно не получится, если режиссер — главный автор — не на высоте. Впрочем, назовите мне фильм плохого режиссера, где бы замечательно работали оператор, художник, актеры и т. д. Таких фильмов не бывает — практикам кино это хорошо известно...

Итак, никуда не деться — снова режиссура. Человек в зрительном зале имеет право сильно задуматься и даже уйти, отказаться от ответа, если ему зададут вопрос: «ваш любимый герой?» Это объяснимо. Но как объяснить, когда на такой вопрос не может внятно ответить режиссер, художник, претендующий на общение с миллионами?

●

Смотрю подряд четыре фильма, тематически ориентированные на молодежные проблемы и предназначенные (по крайней мере, три из них) для молодежной аудитории. Самая сильная эмоция в результате — сочувствие к потенциальным зрителям этих лент. У меня, зрителя достаточно закаленного, знающего, какими неотвратимо сильными — на всю жизнь — бывают экранные впечатления, и то после этих просмотров какое-то время удерживалось чувство недоверия к экрану. Что же происходит в подобных случаях с рядовым зрителем? Какое воздействие оказывает на него массированная атака «серых» картин? Плохое кино для зрителя — это еще и испытание на психическую выносливость. Ведь на экране все так похоже на жизнь! Но ты знаешь или догадываешься: жизнь такой не бывает. В то же время ты приучен доверять экрану и потому силишься поверить, понять, войти в контакт... Подобные борения я испытала, пытаясь проникнуться симпатией к фильму «Подслушанный разговор».

Первый эпизод обещал острую проблематику: герой — девятиклассник вел диалог с учительницей, демонстрируя нравственный максимализм и стойкую оппозицию рутине. За его уверенной репликой: «Я никогда не обвиню человека напрасно» читалась ранняя зрелость.

В сочетании с первым фильмом С. Потепалова «Чужая компания», где профессиональная робость компенсировалась остротой социальной проблематики, это обнадеживало. Однако едва герой — его зовут Андрей (Г. Думбадзе) — закрыл за собой дверь классной комнаты и оказался у кинотеатра, где его ждала Рита (О. Агапова), интерес к происходящему начал увядать и очень скоро сменился недоумением. Случайность выбранных оператором планов, от-

---

«ПОДСЛУШАННЫЙ РАЗГОВОР»
Сценарий и постановка С. Потепалова. Оператор К. Рыжов. Художник Е. Гуков. Композитор О. Куценко. Звукооператор Н. Астахов. «Ленфильм», 1984.



«ПОДСЛУШАННЫЙ РАЗГОВОР». Типовая мизансцена...

кровенная неумелость юных исполнителей, вялость режиссуры... Возникло ощущение какой-то вязкости: будто ступил в лужу битума и с трудом поднимаешь прилипающие ноги. Привожу это сравнение не для красоты слога — для того, чтобы читатель представил себе настроение, фильмом рождаемое, и его ритм. Ни то, ни другое не изменилось в течение всего сеанса. Даже когда ребята танцуют, «эффект битума» продолжает действовать.

А вдруг это замысел? — забеспокоится чуткий зритель. Вдруг это именно та краска, которой добивался режиссер? Уверена: не добивался режиссер этой краски. Просто у него так получилось.

О режиссерском замысле можно отчасти судить по редакторской аннотации, предпосланной монтажному листу. Режиссер, читаем, хотел рассказать «о сложностях переходного возраста, о первой любви и первых разочарованиях, о необходимости прощать других и быть требовательным к себе, о необратимости дурных поступков»... Этот, прямо скажем, не ахти какой оригинальный набор режиссерских намерений на уровне фабулы кое-как обозначен. Но даже на простейшем, фабульном уровне повествования фильм косноязычен до удивления. Отношения главных действующих лиц — и те не выявлены с той степенью убедительности, которая необходима, чтобы зритель ориентировался в сюжете.

Почему Андрей перестал встречаться с Ритой? Неужели только потому, что услышал, как сплетничают про нее бывшие одноклассницы? Отчего небрежный и незначительный разговор ребят уже о нем, об Андрее, убил его настолько, что он предпочел остаться в лесу, чем вернуться со всеми на дачу? Мотивы поступков Андрея невнятны, а главное, идут наперекор тому первому эпизоду, где он показался нам юношей, уже преодолевшим период нравственного дальтонизма. Потом, когда еще и еще раз окажется, что цвета нравственного спектра он едва различает, нам остается зачеркнуть то свое

впечатление об Андрее и уяснить следующее. Герой раним и впечатлителен до крайности, его самооценка неустойчива, он очень внушаем. Тут впору говорить о дефиците защиты — этой проблеме взросления большое внимание уделяют сегодня социопсихологи. И вроде бы сходится по сюжету: Андрей живет вдвоем с матерью, про отца речи не идет, а мать однажды приходит к учительнице и рассказывает, что сын просит ее позвать в гости всех родственников, накрыть стол белой скатертью...

Режиссер обронил эту деталь из биографии своего героя, словно заурядную околичность. Если бы он не был одновременно автором сценария, можно было бы предположить: человек взялся не за свой материал. Да нет, С. Потепалов уже второй фильм снимает о подростках, значит, интерес есть. В чем же дело? Особой разгадки не ищите: не владеет С. Потепалов мастерством экранного рассказа. Сдается мне, что и как драматург он не слишком силен, хотя я и не читала сценария. Однако и без сценария ясно, что кинорассказ о таком герое должен строиться по другим законам. Глубинный срез психологической драмы — вот что нужно для раскрытия этой проблематики личности. А вместо глубинного среза на экране приблизительный очерк современных школьных нравов, явно литературного происхождения, читаный-перечитаный. Лениво танцуют, лениво целуются, лениво «балдеют». Полны недружелюбия друг к другу, конфликтуют с родителями. Со смаком сплетничают. Хвастаются сексуальной свободой. В целом все это довольно противно, тем более противно, что нет за этой безнадежно унылой историей ни авторской страсти, ни авторской позиции. Была бы позиция — с ней, по крайней мере, можно было бы спорить. А тут и повода для спора нет. Разве что есть повод в который раз вспомнить: иметь позицию, отстаивать определенную систему ценностей тоже входит в профессию режиссера.

Режиссура — занятие нравственное. Это аксиома, стало быть, доказательства не нужны. Но кинематографическая практика вновь и вновь заставляет произносить вслух сакраментальный вопрос: как же все-таки получается, что за камеру становится человек, которому не о чем поведать городу и миру? Тема выдается за проблематику, лежащая на поверхности мораль — за авторскую позицию, наспех придуманная злободневная коллизия — за страсть художника.

По такому примерно рецепту составлен фильм «Все начинается с любви». Фабула нехитрая — девятиклассники едут на лето в лагерь труда и отдыха, где впервые «соприкасаются с сельскохозяйственным производством» (вновь цитирую редакторскую аннотацию).

Я не против такой фабулы. Пусть она и не нова, и элементарна, но ведь мы имеем дело не с детективом, где фабульные перипетии — несущая конструкция всей вещи. К тому же кинематограф накопил много разных способов внефабульного развития сюжета. Вспомним (по тематической аналогии) «Сто дней после детства». Там был пионерский лагерь, и городские ребята тоже впервые в жизни «соприкасались с сельскохозяйственным производством» — что-то пололи и окучивали. Но сколько событий, важнейших событий произошло за то лето в жизни героев ленты! И в нашей, зрительской жизни тоже произошло событие: мы окунулись в мир этого фильма и вышли из него обогащенными и просветленными. А ведь никаких ухищрений фабулы! Зато — реальность сгущена, спрессована, тщательно отобраны реалии, продумано надсюжетное повествование: типология героев перекликается с лермонтовским «Маскарадом».

В традиционную фабулу летних каникул вместилось многое — не только первая любовь, первая ревность, но и первая драка из-за убеждений, первое столкновение ценностных миров. Прибавьте сюда еще и авторские размышления о людях и ролях, облеченные в образы любительского спектакля, — и все равно вы не исчерпаете содержательно-художественного пласта «Ста дней после детства».

Посмотрим теперь, о чем поведает нам фильм «Все начинается с любви». Поначалу мы приятно удивимся: девятиклассники, приехавшие посильно помочь колхозу, живут в прелестных домиках на сваях. Если судить по фильму, то

«ВСЕ НАЧИНАЕТСЯ С ЛЮБВИ»
Сценарий А. Чумака. Постановка Я. Ланчака. Оператор В. Политов. Художник В. Капленко. Композитор В. Назаров. Звукооператор О. Межибовская. Киевская киностудия имени А. П. Довженко. 1984.



«ВСЕ НАЧИНАЕТСЯ С ЛЮБВИ». Массовка по принципу «кто во что горазд»

проблема бытового устройства горожан, в том числе и школьников, командированных в колхозы и совхозы, давно решена и снята с повестки дня. Ну, а если в жизни оно не совсем так, то тем хуже для жизни. Потому что для реализации этого замысла необходимы были домики типа бунгало. Только в них и вокруг них может идти такая вот киножизнь — с ежевечерним ритуалом танцев, где танцующие солируют перед камерой; с сомнительными остротами; с неожиданной влюбленностью городской школьницы в юного сельского механизатора; с ветхозаветной реакцией учительницы на этот мезальянс; с водевильной путаницей, когда родного брата возлюбленной принимают за ее жениха. И т. д. В перерывах между танцами и первой любовью ребята занимаются прополкой и показывают полную неподготовленность к этому делу...

Фильм так последовательно изолирован от жизни, что напоминает давно забытые киноопусы о борьбе «хорошего с лучшим». То, что во второй половине картины школьники разоблачают бригадира, занимающегося приписками, не меняет общего впечатления от фильма. Напротив, внезапная «актуализация» сюжета, не подготовленная ни психологически, ни событийно, воспринимается как явная подсказка со стороны. Будто после очередного просмотра материала на студии было решено «усилить идейное звучание фильма». Или — залежалый сценарий запустили в производство, подновив его видимой злободневностью конфликта.

Даже как-то неловко всерьез анализировать систему персонажей этой картины, образ ее главного героя. Из общей массы он, герой, выделяется ростом и смазливостью. Разумеется, лучшая девушка класса влюбляется в него, а все остальные ребята безоговорочно признают его лидерство. Разумеется, именно он выступит против бригадира-приписчика и именно его полюбит — конечно же, с первого взгляда — очаровательная практикантка из пединститута.

Драматургические и смысловые прорехи фильма авторы надеются закамуфлировать с помощью лирического тумана, используя его на манер дымовой завесы. Забуксовал сюжет — в фонограмму врубается песенка, не хватает метража — в который раз «танцуют все!», не выстраивается эпизод — кто-то из персонажей берет в руки гитару; нет финала — зато есть песня, и какая! — на слова самого Роберта Рождественского. «Все начинается с любви».

Какие же чувства подвигли авторов на создание фильма, где все абстрактно, все знакомо — люди, отношения, чувства, даже проблемы?

Подсчитать, во что обходятся государству подобные ленты, не так-то просто. Убытки исчисляются не только в рублях. Тут студия еще как-то выкрутится за счет других, прибыльных фильмов. А по какой графе списать убытки вкуса? Нет такой графы.

●

Перечитываю написанное и ясно вижу: от проблемы героя и «системы ценностей» меня уносит в иные пределы. Пробую выправить курс — и снова какая-то неведомая сила кренит в сторону элементарнейших вещей, связанных с азами режиссерской профессии. «Неведомая сила» — это логика анализа. Объективный показатель, стрелка прибора, регистрирующая энергетику скрытых процессов. Стрелка показывает: этот кинематографический пласт не несет в себе той проблематики, которую я ему пытаюсь навязать. Герой, нравственные убеждения, ценностные ориентиры... Проблемы серьезнейшие. Если фильм дает пищу для разговора о самом главном, тем самым он уже состоялся. Он — в контексте времени, в контексте искусства. В нашем случае прорывается на поверхность иная проблематика, которую можно было бы сформулировать так: отсутствие профессионализма как феномен кинопроцесса. Курьезно? Пусть так. Честно говоря, меня давно волнует этот феномен. Меня интересуют зрители, постоянно испытывающие на себе воздействие псевдоискусства. И я уверена — социопсихологи разработают со временем систему тестов, с помощью которых можно будет представить себе в объективных показателях, какого рода излучение свойственно подобной кинопродукции. Как влияет она на эмоции человека в кинозале. Выяснили ведь, что звук определенной частоты пусть и не фиксируется ухом, но действует на нервную систему разрушающе.

...Но вот, кажется, мы дождались возможности поговорить по существу вопроса. Фильм «Я за тебя отвечаю», снятый опытным Б. Яшиным по сценарию дебютанта В. Мнацаканова, представляет свою героиню в знакомом и милом облике актрисы Людмилы Зайцевой.

На этот раз актерская тема Зайцевой — тема щедрого и жертвенного женского характера — полемически заострена. Авторы заявляют свою позицию в споре о положительном герое современности. Их идеал — деятельная и бескорыстная доброта, этика нравственного долга. Лично мне близка такая этика. Эти свойства личности — чувство ответственности, чувство долга — всегда на вес золота.

В конкретном сюжете достоинства героини — она передовая работница сборочного цеха автозавода, общественница — проявляются во взаимоотношениях с напарницей Галкой, ее подшефной. Галка (Е. Самсонова) представляет в фильме ту часть молодого поколения, которой, по мысли авторов, как раз недостает этого самого чувства долга и ответственности. Галка не явилась на работу, сорвала смену, потому что влюбилась и решила вместе с возлюбленным махнуть в Ялту. Никакой вины за собой она не чувствует — напротив, с большим подъемом объясняет забежавшей к ней Анне, зачем человеку дана молодость. До визита к Галке Анна уже успела побывать в райкоме, а сейчас ей надо стрелой лететь домой, ведь до самолета в Москву, куда она летит на пленум профсоюза, каких-то два часа. Дома она еще находит время для долгого разговора с мужем (А. Пашутин) — муж накрыл праздничный стол по поводу своего ночного отсутствия: заигрался в преферанс...

Смотрю на героиню, на то, как неспешно выясняет она отношения с мужем, смотрю и думаю: или у этой женщины железные нервы, или режиссер решил не соблюдать условностей

«Я ЗА ТЕБЯ ОТВЕЧАЮ»
Сценарий В. Мнацаканова, при участии Б. Яшина. Постановка Б. Яшина. Оператор Б. Кочеров. Художник Е. Виницкий. Композитор В. Казенин. Звукооператор В. Карасев. «Мосфильм», 1984.

экранного времени. Разве так ведет себя отработавшая смену женщина, попавшая в цейтнот: улетает в столицу с десятком поручений от подруг, оставляет дом, дочь-школьницу, а у самой душа болит о сыне (он служит срочную, и от него нет писем), а тут еще муж замаливает грехи — может, и впрямь грешен?

Разумеется, такая актриса, как Зайцева, готова сыграть гамму чувств и посложнее. Но, видно, от нее этого не требовалось. Героиню отправили сначала в Мурманск, где служит сын, потом в Москву, а из Москвы — в Ялту. Подшефная Галка прислала паническую телеграмму, и Анна бросилась спасать заблудшую душу. Не знаю, возможно, я не права, но будь я на месте Анны, чувство ответственности за Галку не помешало бы мне испытывать естественное возмущение ее поведением. Но я замечаю, что не только Анна, авторы относятся к Галке снисходительно — настолько, что это уже похоже на безразличие к реальной жизненной проблематике, связанной с этим образом. Получается, что Галка всего лишь точка приложения Анниного всепрощения и терпения. Анна спасает Галку от возлюбленного, который оказался примитивным подлецом, она и на заводе сумеет оградить подшефную от всех неприятностей, связанных с ее отсутствием, а под занавес доверит Галке командовать группой новеньких.

Нас призывают понимать это так, что Анна выиграла бой за Галку. Благодаря терпению и способности понимать чужую душу. Стало быть, авторы провозглашают терпение и понимание как универсальный способ контакта с молодежью? Но система их художественных доказательств построена так, что приводит к весьма спорному выводу. Смотрите, какая логика возникает: Галка может вытворять что ей вздумается, важно только, чтобы рядом оказалась Анна — такая и поймет, и простит, и утешит, и на путь наставит. Подобного рода социальная педагогика, возможно, эффективна в каких-то особых ситуациях. Но случай с Галкой не убеждает. И прежде всего потому, что образ ее дан знаково, приблизительно, он изначально служебный, функциональный. Оттого и в Анне, несмотря на бытовую достоверность, которой все же добивается исполнительница роли, есть что-то от ходячей добродетели.

Популярная актриса, «обреченная на успех», не спасла картину. Простая душевность героини Л. Зайцевой, на которую делал ставку режиссер, не сработала. Потому что проблему Галки одной душевностью не решить. Это в начале 60-х душевность была панацеей. А сегодня, кроме завоеванной душевности, нужно что-то еще, чтобы Галка стала человеком. Только вот что? Режиссер не думает об этом, его вполне устраивает штамп, стереотип. Может, он и сам верит, что такая вот душевная женщина, взвалив на себя все, решит все проблемы разом? А ну как надорвется? Но режиссер не жалеет свою героиню. Потому что к ней равнодушен. Иначе бы сумел дать нам знак: товарищи, мол, дорогие, разве можно так загонять женщину!

Ну, а что же доверчивый зритель, воспитанный на пиетете к искусству кино, к мастерам кино? Ведь не всякий человек в кинозале способен вступить в спор с фильмом. Многие, если не большинство, воспринимают мораль, преподнесенную с экрана, едва ли не как истину в последней инстанции. Как им-то отнестись к Галке с ее инфантильным анархизмом, безответственностью и, извините, наглостью? Как быть зрителю, если и авторы не отдают себе отчета в том, какова их Галка, что за социальный тип вывели они на экран, на какую проблему нечаянно вышли? Вторглись-то на территорию, где искусство сегодня ставит острейшую для общества проблему социализации молодежи, — и не заметили!

Говорю об этом так резко, потому что режиссер Б. Яшин не дебютант. Опытный постановщик добротных картин, таких, как «Первая девушка», «Ливень», «Долги наши», в этой работе не поднялся выше ординарного ремесленного уровня. Очевидные слабости драматургии — схематизм, приблизительность, вторичность — поверхностная режиссура лишь усугубила.

Жизнеподобие, дарованное кинематографу от бога, порой используется как защитный цвет, позволяющий неискусству притворяться искусством. Эксплуатировать природу кинематографа безнравственно. Безнравственно, по моему глубокому убеждению, браться за постановку фильма, если нет личного отношения к его проблематике. Тогда набор изъезженных

банальностей вместо режиссерской трактовки неизбежен.

В искусстве не может быть скидки ни на какие привходящие обстоятельства, на молодость в том числе — а она становится иногда своего рода индульгенцией.

Нравственность художника — категория абсолютная и вневозрастная. И не свели ли мы это понятие этического ряда к его чисто прикладному смыслу. А то ведь порой получается, что границы нравственного так широки, что нравственно все, где нет совсем уж откровенной подлости. И чем беззубее, чем благостнее фильм, тем он нравственнее. Не могу удержаться, что бы еще раз не вспомнить Василия Шукшина с его императивом: «нравственность есть Правда».

Какую правду о жизни открывает нам, к примеру, фильм «Почти ровесники», сделанный молодым драматургом Д. Драгунским и режиссером-дебютантом Т. Пименовой? Что нового узнаем мы о нашем времени, о молодом поколении из фильма молодых кинематографистов? Наконец, какими предстают молодые художники — как видят они мир, что им близко, что чуждо? Далеко не последний вопрос.

Именно на него ответить не берусь. Могу только констатировать, что мир в фильме увиден в радужных, ярких, оптимистических тонах. Оптимистических вообще — индивидуальной краски я не увидела. Что же касается правды жизни, то здесь она не идет дальше того, что выпускник-филолог пришел в школу, поскольку набор в аспирантуру неожиданно отменили. Все остальное — дружба класса со старым учителем, не бог весть какие сложности складывающихся взаимоотношений десятиклассников с новым учителем, почти ровесником,— все это было, и не раз. Вспомнаются «Доживем до понедельника», «Чужие письма», «Ключ без права передачи», «Розыгрыш»... Влюбленность школьницы в учителя, учитель, романтически увлеченный дружбой с учениками, забывающий про все остальное, поэзия возникающего духовного родства — знакомые мотивы, знакомые образы. Я не против повторов и цитат, но повторять и цитировать тоже можно по-разному — декларируя внутреннее родство с предшественниками или полемизируя с ними. В фильме «Почти ровесники» я не вижу ни того, ни другого. Вижу чистенький, аккуратный пересказ сюжетов и образов «школьной повести». И ничего определенного не могу сказать об авторах киноизложения, кроме того, что они достаточно грамотны. И заявленный в фильме герой — тоже всего лишь показатель грамотности, не более того. Поэтому разбирать образ Вячеслава Андреевича Кузьмина, молодого учителя-словесника, я не стану. Пусть положительных качеств у него в избытке, пусть многие его реплики можно цитировать, в герои он не годится. Характера нет. Так, голубизна одна. Литературные мечтания. А раз нет характера, значит, не герой это — фикция.

В каждой из разбиравшихся выше картин представлены герои, претендующие быть выразителями авторского отношения к жизни, ее сложностям, противоречиям, конфликтам. Претензии оказались несостоятельными. Потому что за персонажами так и не открылся ни суверенный мир личности героя, ни мир личности автора — человека и художника, прописанного в конкретном историческом времени, болеющего его болями, живущего его страстями. Именно страсти, именно боли, именно личного, субъективного отношения к материалу недостает этим картинам.

Все знают: если фильм родился на свет как результат духовной работы художника, это не пройдет незамеченным, покажет себя, пусть картина и далека от совершенства. И наоборот: даже в каллиграфической, с точки зрения режиссерской техники, картине не спрячешь холодный нос, коли делали ее без душевных вложений. Наш случай относится к третьему типу, наиболее распространенному: когда отсутствие личностного взгляда на жизнь и на искусство, отсутствие устоявшейся системы ценностей оборачивается низким профессиональным уровнем картин, равнодушием к ним публики...

«ПОЧТИ РОВЕСНИКИ»
Сценарий Д. Драгунского. Постановка Т. Пименовой. Оператор В. Звонилкин. Художник В. Власков. Композиторы Р. Леденев, А. Леденев. Звукооператор В. Кипа. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1984.

Пусть дождь будет ласковым

А. Вартанов

Мультипликации суждено быть искусством дерзкого эксперимента и художественного поиска. Небольшой метраж, локальная драматургия, неповторимость изобразительного языка — как раз те качества, которые могут способствовать становлению личности художника, раскрытию творческих возможностей молодого кинематографиста. И все же, пожалуй, в рисованном и кукольном фильме, как ни в одном другом виде киноискусства, яркие, запоминающиеся дебюты — редкость. Здесь особенно трудно обрести профессиональное мастерство в режиссуре, но еще труднее увлечь зрителей своим неповторимым ви́дением темы, убедить их в правомерности своей изобразительной трактовки образов и событий.

Молодой режиссер-мультипликатор из Узбекистана Назым Туляходжаев смог преодолеть сложности, стоящие на пути начинающего художника. Его картина по рассказу Рея Брэдбери «Будет ласковый дождь» свидетельствует о свободном владении выразительными средствами мультипликации и, что особенно ценно, о зрелом понимании сложных общественных проблем. Исходя из своей идейно-творческой концепции, Н. Туляходжаев заострил наиболее актуальные политические аспекты литературного первоисточника, придав ленте откровенно-публицистическое звучание, но нигде не сбился на соблазнительную риторику.

Концепция автора обнаруживает себя уже в первых кадрах, когда экран обрушивает на зрителя образы такого эмоционального напряжения, которым, кажется, место разве что в самых острых кульминационных моментах.

«БУДЕТ ЛАСКОВЫЙ ДОЖДЬ» (по мотивам рассказа Рея Брэдбери)
Автор сценария и режиссер Н. Туляходжаев. Оператор В. Никитин. Художник С. Алибеков. «Узбекфильм», 1984. Первый приз Всесоюзного кинофестиваля в Минске. Приз Лейпцигского фестиваля 1984 года «Золотой голубь».

По длинному тофрированному металлическому желобу прямо на нас катится огромное яйцо. Оно попадает в капсулу, стенки которой механически размеренными движениями сжимают его. Содержимое вытекает, камера в это время панорамирует вниз, и мы видим сковороду, на которой жарится глазунья. Сочетание таинственного, почти зловещего с бытовым, каждому понятным, обретает в этом эпизоде поистине аттракционное звучание. Забегая вперед, скажу, что эти два начала непременно соседствуют в фильме, активно взаимодействуя. Их противопоставление подчеркивает трагическое звучание заключенного в драматургии материала. Фильм раскрывает тему без каких-либо подсказок со стороны авторов, без дикторского текста, без титров или каких-либо дополнительных атрибутов, способных объяснить происходящее. Впрочем, и рассказ Брэдбери построен точно так же.

Для незнакомых с сюжетом «Ласкового дождя» сразу же скажу, что в нем действие происходит в 2026 году в маленьком городке в штате Калифорния. Весь город погиб в пронесшейся над ним буре атомной войны — уцелел лишь один дом, оставшийся без хозяев. Впрочем, не дом — наглухо закрытое убежище от атомной бомбардировки. Хозяева погибли в своих постелях, но в убежище продолжает работать сложнейшая аппаратура: механические голоса сообщают время, подсказывают взрослым и детям порядок дел от пробуждения до ухода на работу и в школу; роботы готовят завтрак (глазунья из пролога фильма как раз входит в его меню), убирают квартиру и даже читают на сон грядущий стихотворение:

> Будет ласковый дождь, будет запах земли,
> Щебет юрких стрижей от зари до зари...

По складу своего дарования Брэдбери — лирик, поэтому даже страшные, фантастиче-

ские сюжеты он предпочитает разворачивать так, чтобы художественный итог был сформулирован прежде всего как итог нравственный, проходящий через сердце человека.

Н. Туляходжаеву, писавшему сценарий по мотивам рассказа, пришлось создавать сюжет и эстетику произведения нового не только для нашей мультипликации, но и для него самого. Публицистическое заострение сюжета потребовало перестроить художественную структуру рассказа. У писателя «компьютеризированный дом» — обычное семейное жилище, нарисованное почти идиллически. Населяющие его роботы очень симпатичны: их голоса тихи и певучи, забота об обитателях дома и их удобствах — безупречна. Но у Туляходжаева дом — это убежище, «выживалка», монстр уродливой цивилизации. И поэтому в фильме, кроме опалившей землю войны, чье существование прочитывается где-то там, за кадром, есть и зло малое, живущее в самом доме. Это бездушно-механические роботы. И прежде всего самый большой из них, представленный нам как воплощение той самой агрессивной силы, которая и создала предпосылки для атомной катастрофы.

Серьезная проблема, вставшая перед создателями фильма, — необходимость найти убедительный и целостный пластический облик происходящего. Здесь, собственно, Туляходжаев-сценарист передавал эстафету Туляходжаеву-режиссеру. Именно ему вместе с художником С. Алибековым необходимо было решить всю визуальную часть ленты. И они счастливо избежали соблазна кинуться в объятия экзотической фантастики.

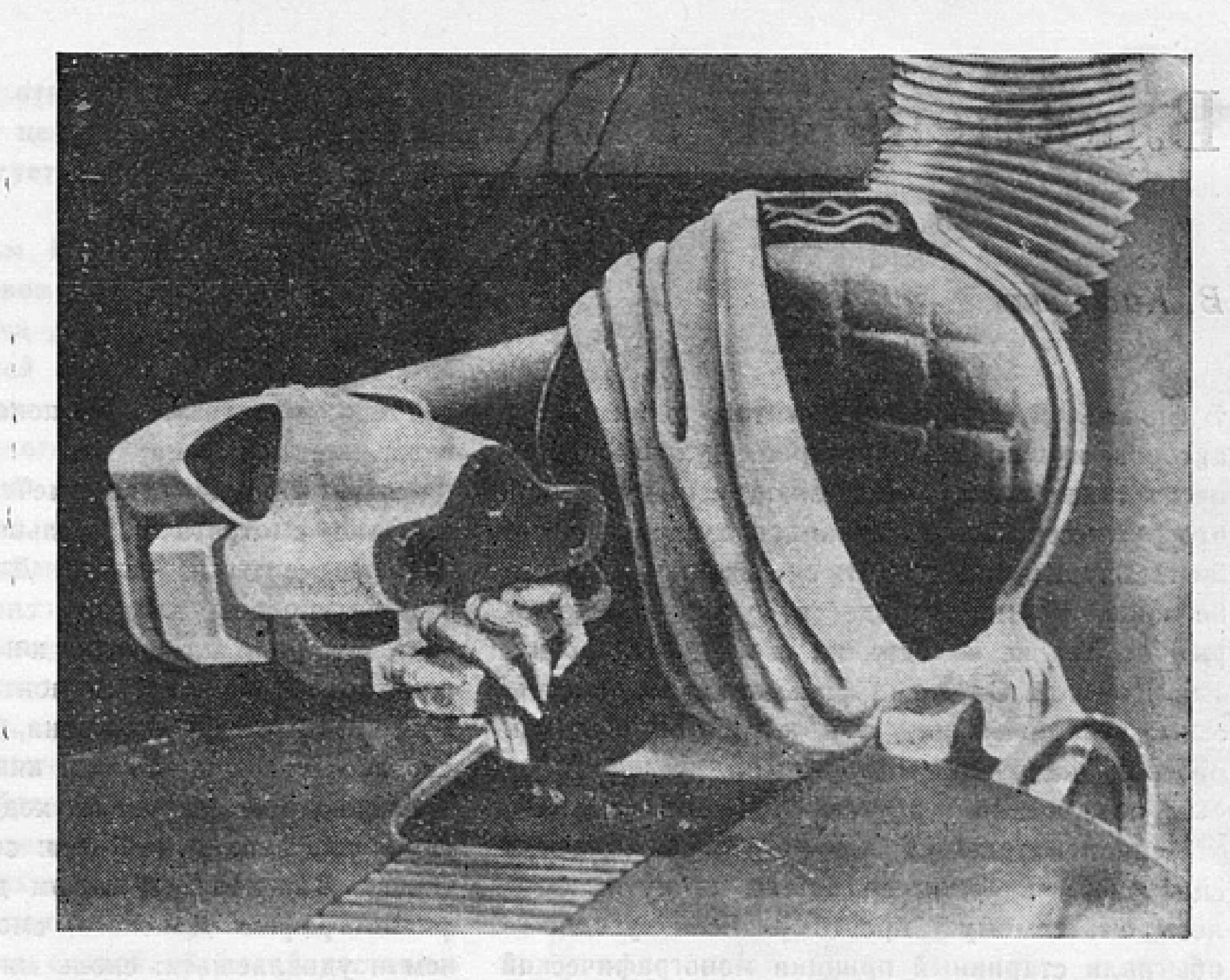
Первое, на что обращаешь внимание (уже в кадре с катящимся по желобу яйцом), — тональное единство картины. В отличие от яркой, пестрой цветовой палитры, характерной для рисованной мультипликации наших дней, эта кажется монохромной. И в самом деле, в ней превалирует холодноватый серо-голубой цвет. В этой палитре выполнены интерьеры дома — место, где происходит действие фильма. Думаю, что одной из важнейших причин, по которой Туляходжаев отказался (за исключением одного очень короткого плана) от всех эпизодов вне стен дома, стало желание не нарушать колористической целостности изобразительного ряда.

Монохромность ленты резко увеличивает силу эмоционального воздействия. Серо-черная комната дома — суровый каземат с первой же встречи таит в себе угрозу трагедии. Признаться, в энергичном развертывании эпизодов, где каждый кадр звучит выразительным пластическим аттракционом, сложно-ассоциативное развитие сюжета мне показалось не сразу понятным. Но целостность пластики, в конце концов, выводит нас к верному пониманию происходящего, несмотря на то, что вроде бы автор нигде не идет на прямые подсказки.

И еще одно наблюдение в области общего решения ленты. Те немногие мотивы, которые выходят за пределы жилища — «машины для выживания», — обретают некую цветовую самостоятельность. Красным пятном выглядит патефон — кусочек былой жизни. Белым, ярким всполохом предстает перед нами красавица чайка, случайно залетевшая в окно. Я не оговорился: она влетела в окно, которого в убежище нет. Дело в том — и это еще одна прекрасная находка Туляходжаева! — что в стенах дома есть только ниши — телеэкраны, в которых по заданной программе появляются «виды природы». И вот в такое-то окно и сумела влететь белокрылая чайка.

Пластика ленты создается прежде всего светло-тональными решениями, однако далеко не ограничивается ими. Наряду с тоном в «Ласковом дожде» громадную роль играют рисунок и движение. У меня как-то не поворачивается язык использовать привычное в критике понятие «герои фильма» или хотя бы «персонажи», когда речь идет о неодушевленных предметах или, в лучшем случае, о роботах. Однако мастерство анимации здесь столь велико, что без этих понятий не обойтись. О таком «персонаже», как дом, я уже говорил. Остается добавить лишь, что режиссер и художник в рассказе о своем герое сумели выделить такие противоположные его черты, как суровая монотонность, с одной стороны, и разнообразие характеристик — с другой.

Однако самым ярким характером в фильме, пожалуй, оказался тот робот, которого я — из-за отсутствия имен в этой ленте — риск-



«БУДЕТ ЛАСКОВЫЙ ДОЖДЬ». Большой Робот

нул назвать Большим Роботом. Он и впрямь самый громоздкий среди группы приборов, занятых в этом доме каждый своим делом. И еще: он обладает своим собственным лицом. Не только в переносном, но и в прямом смысле. Причем лицом, меняющимся в зависимости от ситуации. Физиономия Робота весьма выразительна и непривычно пластична. Шарниры-соединения «лица», длинная гибкая шея, незабываемые глаза-фары, меняющие в зависимости от настроения цвет — все это запоминается, создает в сочетании с поступками выразительный характер и поведение.

Кульминацией в развитии этой роли и всего фильма стала сцена яростной погони Большого Робота за дерзкой пришелицей. Бесстрастный механический слуга мгновенно превращается в яростного убийцу.

Сцена схватки, виртуозно разработанная режиссером и художником, — центральный по мысли фрагмент фильма. В единоборстве живого существа с Большим Роботом, в победе первого над вторым заключена важная, имеющая для Туляходжаева принципиальное значение мысль о неизбежной победе живого начала над бездушной машинной цивилизацией. Убежище разрушает тот, кто должен был хранить и беречь его, как был разрушен мир за его стенами «оборонительным» оружием ядерного века.

Рей Брэдбери, в творчестве которого тема угрозы ядерной войны занимает видное место, однажды написал: «Когда-нибудь мы вспомним так много, что соорудим самый большой в истории экскаватор, выроем самую глубокую, какая когда-либо была, могилу и навеки похороним в ней войну».

Воспользуюсь образом, предложенным писателем, и выражу надежду, что среди строителей, которые будут сооружать этот самый большой на земле чудо-экскаватор, в первых рядах окажутся художники — представители всех видов искусства, в том числе и такого, как мультипликация. И скромную одночастевку молодого узбекского режиссера мы сможем, пожалуй, приравнять к одному ковшу земли, вынутой чудо-экскаватором при строительстве могилы для войны.

Разговор о работах молодых мультипликаторов будет продолжен в одном из ближайших номеров журнала.

Влюбленный в жизнь

В. Кисунько

В фильме «Я научу вас мечтать...» один из его авторов и ведущий Григорий Чухрай произносит такие слова: «Я не знаю, верно или нет, что режиссер, актер, сценарист, художник должен походить на свои произведения. Этого я не знаю. Но нет ни одного художника, который бы так не походил на свои произведения, как Донской. Он делал фильмы глубокие, серьезные, аналитические, а в жизни он был как ребенок, наивный, остроумный, веселый, он был совершенно другим, чем его фильмы».

В полнометражной ленте о М. С. Донском сценаристы и режиссер пошли по пути, казалось бы, самому простому. Если угодно — обыграли старинный принцип монографической кинолекции, только «лектор» — остающийся за кадром ведущий — не выходит на эстраду между демонстрацией фрагментов, а все время незримо ведет повествование, свободно монтируя обширные эпизоды из фильмов Донского, подключая к разговору людей, близко знавших художника, давая оценки, делясь воспоминаниями. Такой принцип подачи сложного и многообразного материала помогает не только определить приметы художнического почерка, но и раскрыть зрителю суть личности мастера, и тогда оказывается, что посылка о «несоответствии» фильмов и личности Донского нуждается в уточнении. К этому мы еще вернемся.

Встреча с фрагментами из фильмов «Детство Горького», «В людях», «Сельская учительница», из фильмов кинодилогии о Марии Александровне Ульяновой — неизменно радующее нас свидание с дорогими героями. В год сорокалетия Победы зритель увидел и отрывки из таких широко известных фильмов Донского, как «Радуга», «Непокоренные». Это — тоже наша классика.

Фильм «Я научу вас мечтать...» надо обязательно смотреть на большом киноэкране, ибо фрагменты из картин Донского отобраны и смонтированы так, что спонтанно захватывает, покоряет вас именно к и н о я з ы к: пространство кадра, четкость монтажа, выразительность актерского движения, словом, все то, что рассчитано на формат киноэкрана.

Уверен, что зритель по ходу фильма не раз удивленно скажет себе или соседу: как, и это тоже — Донской?.. В самом деле, даже зная фильмографию Донского, смотришь фильм о нем и удивляешься: сколь многообразны темы, как велико мастерство режиссера и в произведениях, вошедших в наши хрестоматии, и в тех лентах, что некогда казались нам «проходными», «случайными». Для большинства зрителей будут едва ли не сенсационным открытием влюченные в кинорассказ о Донском фрагменты его фильма «Дорогой ценой», поставленного в 1958 году по рассказу Михаила Коцюбинского. За кадром прозвучит не без горечи: критика наша в свое время недооценила этот подлинный шедевр.

Тогда, без малого тридцать лет назад, представлялось даже странным обращение Донского к этому сюжету. «Цыганские страсти», избыточность цвета казались чуть ли не шагом назад по сравнению с документальной строгостью, пластической скромностью киностиля, преобладавшего в фильмах тех лет. Сегодня очевидна правота одного из критиков, которого цитирует за кадром Г. Чухрай: Донской этим фильмом «открывал традицию». И действительно, немало фильмов последнего десятилетия, объединенных понятием «живописное кино», — с большим или меньшим успехом, сознательно или бессознательно — продолжали традицию, заложенную режиссером.

«Я НАУЧУ ВАС МЕЧТАТЬ...»
Сценарий Г. Чухрая, Ю. Швырева, М. Волоцкого. Постановка Г. Чухрая, Ю. Швырева. Оператор В. Окунев. Звукооператор А. Разоренов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1984.

Поэтому можно отважиться на предсказание: фильм «Дорогой ценой» в такой его «подаче» заново заинтересует и прокатчиков, и зрителей.

Вообще фильм Г. Чухрая и Ю. Швырева заставляет по-новому взглянуть на творчество Марка Семеновича Донского. В этом главная заслуга создателей ленты «Я научу вас мечтать...» Ведь Донской при видимой простоте его художественного языка режиссер, прекрасно владевший сложными кинематографическими приемами. Бытоподобие экранной реальности его фильмов порой делает как бы самоочевидными способы построения и обыгрывания внутрикадрового пространства, принципы организации мизансцен. А здесь (с таким знанием дела, с прицелом на яркое драматургическое, пластическое, эмоциональное звучание кадра отобрали авторы фрагменты) ты то и дело поражаешься: вот, оказывается, какой чертовски заковыристый ракурс, искусно обыгранная фронтальная композиция, вызывающе статичная, но с двойной силой заставляющая «работать» каждое движение, каждый жест актера... И главное, за всеми этими режиссерскими приемами — умение постичь коренные приметы бытия, его сущность. И та истинная глубина кадра, о которой, дав зрителю накопить достаточно впечатлений, говорит ведущий. И отсутствие какого бы то ни было страха перед сочетанием, казалось бы, несоединимого. Способность превращать едва приметную деталь в символ. Дар импровизации.

Об этом даре Донского авторы фильма размышляют особо, обращаясь к «Радуге». Выбирая здесь принцип подачи фрагментов создатели ленты пошли на риск, ибо осознанно допустили усиленное сопротивление материала. Ведь потрясают эпизоды фильма своим что, а вам то и дело предлагают обратить внимание на как. Тем не менее, прием себя оправдывает. Когда зрителя сталкивают с трагедией героев «Радуги», ему тактично, не нарушая процесса восприятия, напоминают, в результате какой колоссальной режиссерской работы родилось высокое искусство фильма, устанавливая таким образом диалектическую связь между темой фильма и ее воплощением.



«Я НАУЧУ ВАС МЕЧТАТЬ...»

Не раз на экране возникает разговор о Донском как о личности, но личность художника всегда оказывается неотделимой от самого процесса творчества. Донской всегда творил темпераментно, страстно, он буквально сгорал в работе. Но свой мощный темперамент он умел воплотить в четко выверенную художественную форму. На мой взгляд, это центральная тема фильма.

А каков же все-таки жанр? Биография мастера? Да. Творческий портрет? Конечно. Но еще и фильм-воспоминание, потому что Г. Чухрай свободно оперирует запасами собственной памяти, ведет рассказ и как коллега, младший современник режиссера, и как зритель, которому дороги первые встречи с фильмами Донского. «Я научу вас мечтать...» — в то же время и публицистическая лента, в

центре которой всегда актуальная проблема «художник и общество». Если угодно, это исторический фильм, потому что за произведением просматриваются вехи нашей истории, этапы духовного становления нашего народа. Словом, жанровая структура фильма многосоставна, и авторам в ней, этой структуре, удалось решить многие сложные вопросы.

Тем не менее, нельзя не сказать, что создатели картины (Г. Чухрай и Ю. Швырев являются вместе с М. Волоцким также и соавторами сценария) упор делают на показ результатов, а не на исследование процесса творчества Донского. Такой вариант, конечно, возможен. Но, думаю, авторы сами почувствовали к финалу картины, что документальному образу главного героя на экране недостает внутреннего драматизма, без которого трудно показать творческую личность подобного масштаба.

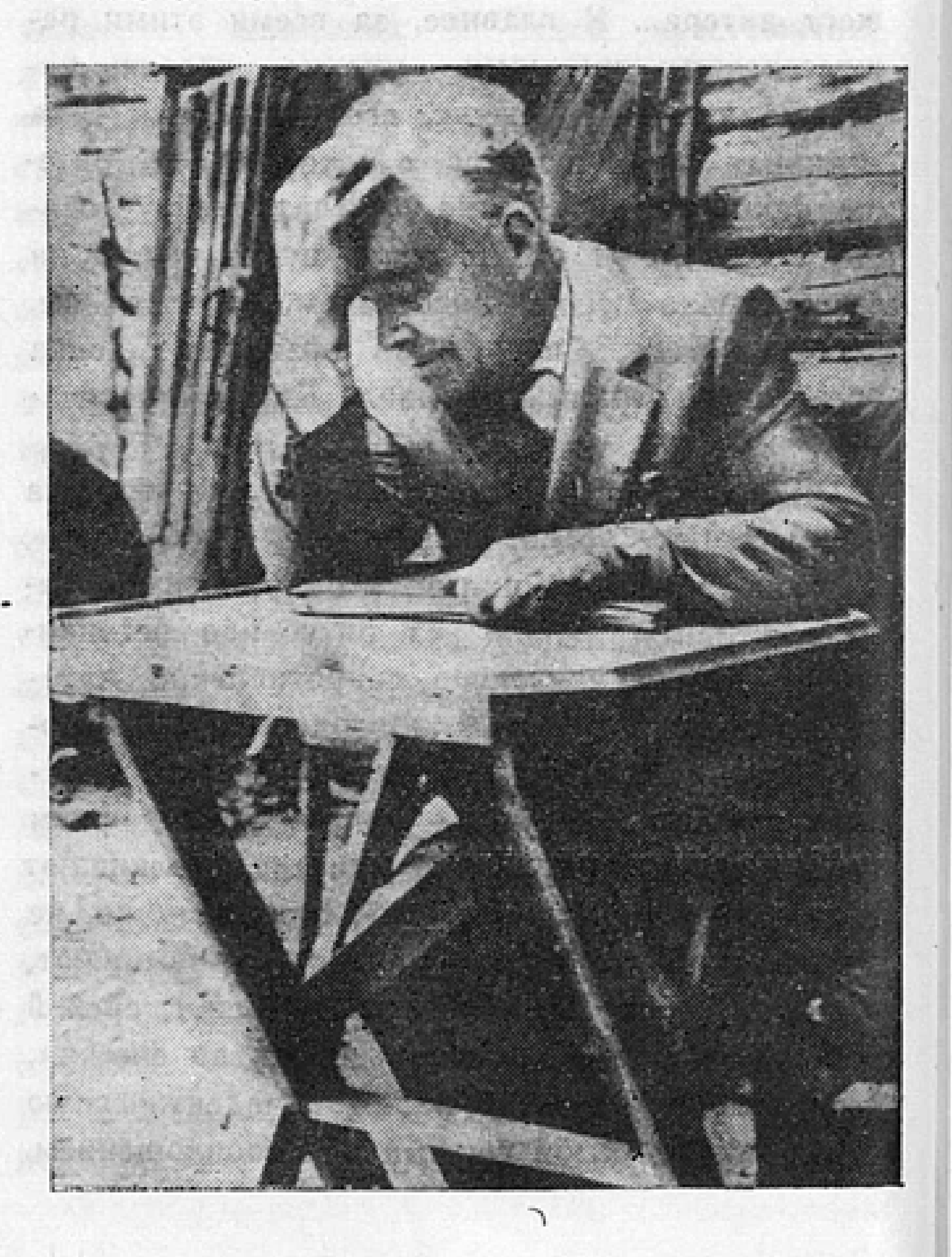
Возвращаясь к тому, о чем речь шла в начале статьи, скажу, что, может быть, они излишне следовали предложенной ими собственной версии: Донской, мол, не похож на свои произведения, «в жизни он был как ребенок»...

Сила темперамента, воплощенная в гражданской позиции режиссера и в стилистике его произведений, как раз и делает, на мой взгляд, Донского-художника похожим на свои произведения. Тут я расхожусь с создателями фильма, с их концептуальным посылом. Думаю даже, что авторам далеко не во всем удалось раскрыть «тайну» заявленного ими несоответствия между «глубоким, серьезным, аналитическим» творчеством Донского и обаянием личности мастера — темпераментного, эмоционального и в то же время ребячливо остроумного. А такое единство всех его внутренних начал в Донском было. Он представляется мне человеком «горьковской традиции». И потому позволю себе напомнить слова Горького, написанные о В. В. Стасове, но отнесенные писателем к определенному типу людей, в которых «живет что-то детское, сердечное, порою забавное, но всегда — какое-то особенное, умное, возбуждающее доверие к людям, грустную, но крепкую любовь к ним». Тут, по-моему, вся соль.

В фильме о Марке Донском, естественно, много говорится о мировой славе крупнейшего советского режиссера, о влиянии, которое оказали его произведения на развитие киноискусства в Европе и Америке. Факт — хрестоматийный, и прав Г. Чухрай, когда говорит, что сегодня многие открытия Донского стали всеобщим достоянием и воспринимаются нами как нечто само собой разумеющееся. Можно добавить, что эта очевидность ныне как-то застилает масштабность первооткрытий, сделанных некогда за поразительно короткий срок, умещающийся в жизнь одного поколения.

Захватывающе, темпераментно делится размышлениями об искусстве Донского Джузеппе Де Сантис. Но как не хватает в эти мгновения на экране напоминания, скажем, о таком фильме, как «Рим — открытый город»! Как не хватает развернутого рассказа о тех исторических днях, когда в Италии, не-

«Я НАУЧУ ВАС МЕЧТАТЬ...»



давно освободившейся от муссолиниевского и гитлеровского гнета, впервые были показаны фильмы Донского! Всего лишь один-два кадра могли бы сказать не меньше, чем самые добрые слова.

Видится мне в картине и просчет чисто изобразительного свойства. Это скорее даже общий недостаток наших хроникально-монтажных лент. Когда, например, черно-белый, пластически строгий, художественно точно выверенный кадр из фильма «В людях» резко монтируется с ярким цветным кадром-репортажем, снятым в современном шикарном гостиничном интерьере. В фильме «Я научу вас мечтать...» подобные стыки мешают восприятию, к сожалению, именно тогда, когда экран от непосредственного показа переходит к обобщениям, размышлениям, к прямому диалогу с аудиторией.

И еще. В кадре — интересные люди, известные кинематографисты, бывавшие в доме Донского при его жизни; их живой рассказ, непосредственность воспоминаний могли бы самым неожиданным образом обогатить документальное повествование. Но экран предлагает нам другое: в кадре, улыбаясь и жестикулируя, неслышно для зрителя о чем-то говорят В. Наумов, Н. Белохвостикова, М. Стриженова, И. Прут, М. Ножкин. А ведущий почему-то берет на себя труд «переводчика». В результате возникает впечатление инсценировки, нарушается естественное течение всего фильма, поскольку такая «инсценировка» не соответствует органике кинематографического языка самого Донского, которая задает тональность ленте.

И еще одно. Смотрел я фильм и все ждал, когда зайдет речь о феноменальном умении Донского попадать в цель, выбирая исполнителей, когда прозвучит похвальное слово актерам, создавшим у Донского галерею великолепных образов. И было странно, что фильм окончился, а В. Массалитинова и М. Трояновский, Н. Ужвий и А. Бучма, словом, многие остались вовсе неупомянутыми. Хорошо, что такая участь не постигла В. Марецкую. Но почему, говоря о «Сельской учительнице», фильм не отдал должного операторской работе С. Урусевского, без которого «чудо Марецкой», подлинное чудо актерского перевоплощения, не могло бы свершиться?

Это отнюдь не мелочи. В коллективном по своей природе искусстве кинематографа, помоему, нельзя забывать соратников мастера. Этическая программа режиссера, о которой так убедительно говорилось в фильме, должна была задать и соответствующие параметры всему повествованию.

Заканчиваю заметки важнейшими для меня критическими замечаниями, но испытываю в целом радостное чувство: фильм получился. Увлеченность, с какой фильм делался, очевидна с первых кадров, как очевидно и то, что картине в лучших ее моментах удалось стать созвучной мощному темпераменту Марка Донского.

Навсегда останется в памяти потрясающий эпизод: последнее выступление режиссера перед зрителями 12 марта 1981 года, за девять дней до кончины. Лишь в начале мы видим Марка Донского с женой на сцене. Потом идет только магнитофонная запись да изображение зрительного зала. Пронзительная по своей искренности речь Донского — исповедь, завещание, объяснение в любви жизни, искусству, людям, включающая в себя и рассказ о том, как умирала Вера Петровна Марецкая, — умирала, веруя в то, что будет жить, будет жить долго, потому что останутся ее картины.

Это не выступление старого человека, которого уже «все время тянет вниз», но который живет сделанным им, живет вниманием зрителей. Это выступление художника, устремленного в будущее... И — переворачивающее душу финальное восклицание, когда в зале вдруг потушили свет перед началом фильма: «Я хочу видеть людей! Я хочу их глаза видеть!» И когда свет вспыхнул вновь: «Вот. Спасибо вам, низко кланяюсь, спасибо, спасибо!»

Финал судьбы, зафиксированный с документальной точностью. Финал, достойный того, что сделано Донским в искусстве.

Жизнь задает вопросы

Ф. Агамалиев

Учитель, проработавший долгие годы в обычной московской школе, рассказал мне недавно такую историю. Некий девятиклассник приносил на уроки литературы диктофон, чтобы тайно записывать на пленку лекции своего преподавателя. Проделывалось это вовсе не для того, чтобы лучше усвоить урок. Мальчик жаждал представить школьному руководству неопровержимые доказательства вины преподавателя, который, читая предмет, непозволительно вольно, по его мнению, обращался с программой. Учитель, стало быть, «отклонялся», а ученик его «ловил».

Никакого криминала в учительских «вольностях» не обнаружили: он стремился воспитать в своих питомцах самостоятельность и глубину мышления. Привлекая разнообразный историко-философский, житейский материал, он хотел помочь ученикам рассмотреть истинную, живую суть литературы. Технически оснащенному мальчику указали на его ошибку, он извинился с такой же легкостью и бестрепетностью, с какой недавно еще нажимал под столом кнопку диктофона. Учитель же в той школе работать больше не захотел, ушел.

Мне вспомнилась эта история, когда я смотрел фильм «Лидер». В нем действует любопытный и примечательный персонаж — Олег Хохлов (А. Стриженов). Мне подумалось, что этот не по летам рослый и раскованный мальчик вполне был бы способен проделать такую же операцию с диктофоном, почувствуй он в этом личную нужду. Рука бы, как говорится, не дрогнула. Как не дрогнул холодный взгляд неглупых глаз, когда он с хорошо отработанной «раздумчивостью» произносил свое грустное: «Доброты не хватает всем нам»... Так Олег Хохлов защищает на собрании 9-го «Б» одноклассника, разорившего сторожевое устройство в доме, чтобы его детали использовать для конструирования цветомузыки. Однако ни доброта, ни товарищество здесь ни при чем — Олег выгораживает Чекина лишь потому, что молва о его поступке может повредить репутации их во всех отношениях замечательного класса. Не лучше ли тихо все решить между собой?

Есть что-то пугающее в том, как легко, по-актерски заученно сыплет пятнадцатилетний мальчишка расхожими сентенциями, верными в принципе, но не обеспеченными работой его души. А нам, взрослым, в том числе и кинозрителям, впору риторически воскликнуть: откуда в них такая расчетливость, хваткость, умение приспосабливаться?

Оглянувшись назад, мы увидим, что и кинематограф наш, и литература, обращавшиеся к школьной проблематике, к вопросам воспитания и становления подростков, не раз задавались этим вопросом. Разговор, как правило, начинался с того, что «мы» такими не были, а завершался часто авторскими призывами к «семье и школе» — разобраться в «их» психологии и в «их» метаниях. Ну и, конечно, обращалось внимание на акселерацию, на наличие в «их» жизни дискотек и джинсов, на поток информации, которую «бурный и стремительный век» обрушил на подростков. Будто бы сегодня это приметы только подросткового быта и будто бы обозначение только внешних примет способно что-либо прояснить в сути вопроса.

Ведь откуда у того же Олега Хохлова из

«ЛИДЕР»
Сценарий Д. Орлова. Постановка Б. Дурова. Оператор А. Рыбин. Художник В. Иванов. Композитор Е. Геворгян. Звукооператоры А. Избуцкий, Л. Бухов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1984.



«ЛИДЕР». Борис — Алексей Волков

«Лидера» (авторское отношение к которому весьма определенно, а потому и зрительный зал не обманывается в сути этого внешне привлекательного, но отталкивающего своим прагматизмом подростка) эта жесткая спланированность жизненного пути: школа, институт, длительная командировка «за рубеж», затем, как водится, приобретение автомобиля, кооперативной квартиры — и т. д.? Разве все это — не вожделенная мечта, не модель «удачной жизни» давно уже из отрочества выросших некоторых наших сограждан? «Я реальную жизнь лучше тебя знаю», — говорит Хохлов своему однокласснику Борису Шестакову (А. Волков). Откуда же он, позволительно спросить, знает именно такую «реальную жизнь»?

Не правда ли, накопилась потребность совсем в другом юном герое, с полярным «знаком» внутреннего заряда? О таком — речь впереди. Но пока — еще немного «в сторону».

Кажется, еще не так давно «общим местом» мальчишеских устремлений была мечта о небе, об упругих нордах и парусах; мальчишки убегали из дому, становились юнгами на кораблях... Я не скажу, что это произошло со всеми, но что-то сдвинулось в хрупком веществе детской мечты — причем далеко не в романтическую сторону. Об этом недавно поведала газета «Московский комсомолец», опубликовав на своих страницах отрывки из школьных сочинений учеников младших классов, проникнутые духом практицизма, удручающие убогим стереотипом желаний. Объяснить это можно лишь одним: детскую психику моделируют взрослые, их отношение к жизни, к успеху, к работе преломляется в сознании сыновей и дочерей, одна модель зеркально отражается в другой. Вот почему, при всей необходимости усовершенствования школьного процесса, намеченного новой реформой, было бы неверно продолжать искать (как это нередко случалось до сих пор в кино и в литературе) корень «подростковых» проблем только в плохом, несовременном и т. д. школьном учителе.

В повести Э. Пашнева «Привет, картошка!» старшеклассники едут на уборку картошки. И тут любопытнейшая складывается ситуация: одних ребят — это «аристократы духа» — родители разными способами, посредством всевозможных справок, освобождают от уборки овощей, поскольку для «вкалывания» существуют, очевидно, другие. Как видим, школа здесь ни при чем, она не устанавливала деление на «черную» и «белую» кость. В повести В. Железникова «Чучело», по которой Р. Быков поставил одноименную картину, показано расслоение класса, куда пришла новенькая, по принципу имущественного положения семей: дружба, привязанности, противостояния здесь поставлены в прямую зависимость от достатка, «умения жить» родителей (дед Лены Бессольцевой по ранжиру таких «умеющих» явно не проходил). Хочется думать, конечно, что в этих произведениях проблема заострена для вящей убедительности. Сказано ведь, что правда жизни к правде искусства относится, как виноград к вину. Но даже сам симптом — тревожный и весьма; он свидетельствует о том, что в детском сознании укоренилась мысль: одним на корабле жизни уготован «первый класс», другим — лишь место в «трюме».

Эти «предварительные замечания» представляются существенными в разговоре о главном герое фильма «Лидер» — Борисе Шестакове. В типологии современного молодого героя — это явление совершенно новое. Именно его личность наиболее интересна и создателям картины, и нам, зрителям, к нему стянуты все драматургические линии фильма.

...Представьте себе мальчишку-девятиклассника, который ежедневно поднимается в половине шестого и садится за книги самого что ни на есть академического содержания. Он прекрасный спортсмен, он легко, как семечки, «щелкает» математику, быстрее всех и лучше в классе решая труднейшие задачи. Покончив с задачами, Шестаков сразу же раскрывает свои любимые книги о давних временах конкисты, о племенах, обладавших высокой культурой и исчезнувших с лица земли. Но штудии эти меньше всего связаны с мальчишеской жаждой приключений. Дело в том, что Борис Шестаков, недавно пришедший в 9-й «Б» из другой школы,— ученый. Ни больше, но и ни меньше. Он ищет ключ к мертвому языку тольмеков, чтобы затем создать универсальную систему языковых коммуникаций с представителями любых цивилизаций, вплоть до внеземных. И его научные принципы, изложенные в обычной ученической тетради, признаны плодотворными самим академиком Вешняковым.

Такому Борису Шестакову, осознающему свою цель как призвание, если хотите, как миссию, абсолютно неинтересны остальные в классе — с обычными для их возраста пристрастиями, шалостями, с суетливой борьбой за лидерство, с убогими, по его мнению, средствами самовыражения и самоутверждения. Он их в упор не видит. Когда его заставляют высказаться по поводу «меломана» Чекина, он такое выкладывает! Ты, Чекин, говорит он, будешь мелким жуликом, ты, Хохлов... На его взгляд, все кругом легковычисляемы, приземлены. Ему, Шестакову, просто не за что их уважать.

Уберем легкую иронию, с какой только что рассказывалось о герое, — она, эта ирония, проистекает не из-за неуважения к его личности, к его занятиям. Просто есть, как ни крути, известный комизм в ситуации, когда пятнадцатилетний мальчишка берет на себя миссию глашатая истины в последней инстанции. Только ригоризм этот в нем и настораживает. А уважать Шестакова действительно есть за что — за предельность требовательности прежде всего к себе, за высоту помыслов и устремлений, за четкое ощущение того, как мало отпущено человеку времени в краткости земного его бытия и как много он должен совершить, чтобы успеть стать, сделать, открыть...

Кинодраматург Д. Орлов в этом образе затронул интереснейшую и важную проблему — он размышляет о юношеском инфантилизме, который, случается, затягивается на годы, и о путях преодоления его. В образе Шестакова читается авторская мечта о поколении молодых, сильных, по-настоящему образованных людей, которым уже завтра решать вопросы государственной важности.



«ЛИДЕР». Тата — Вера Соловьева, Олег — Александр Стриженов

Разительно отличается духовный мир Шестакова от потребительского мирка мещанских притязаний Хохлова и таких, как Хохлов. Легко могущий стать лидером класса, по принятым среди подростков параметрам, Шестаков легко от такого лидерства отказывается. И выигрывать соревнование по бегу он не хочет, хотя имеет все шансы для этого: оказывается, на тот день, когда намечен кросс, у Шестакова иные, значительно более серьезные виды. Да, он многое в жизни успеет, уже успел. И наплевать ему на то, что класс ощетинился против него, считая его выскочкой и «выпендрежником».

Максимализм юного героя доходит временами до крайнего индивидуализма. Отказываясь от всего, что отвлекает его от цели, Борис в конечном счете отказывается от жизни, обедняет себя. Потому что кроме высокого счастья стремления к научной истине существуют другие радости, трель соловья по причине вновь нагрянувшей весны, зачарованные воды, над которыми с трогательной беззащитностью склонились ивы, улыбка ребенка, простое счастье жить, ибо каждый жизненный миг неповторим и невозвратен. И глаза одноклассницы, что высматривают тебя каждое утро из окон дома напротив, — как же можно не видеть тех глаз?

Он скажет ей: время мое расписано по минутам, те часы, что не заполнены делом, я считаю отброшенным временем. Она: а время, когда мы вместе, — оно что, тоже «отброс»? И Боря Шестаков, впервые, может быть, самую малость смутится.

Чем дальше наблюдаешь Шестакова, тем как-то холоднее становится от его присутствия в кадре, от непререкаемого его «небожительского» тона, от его непробиваемо-стопроцентной правильности. Его монологи — приговоры всем — одноклассникам, своим родным — их он просто затерроризировал; в нем нет

элементарного человеческого участия, сочувствия и вовсе, кажется, отсутствует и само первовещество чувства, если не совести. На каком-то витке спирали, по странному парадоксу, словно смыкаются, становятся «однозаряженными» бездуховность бывшего лидера Хохлова и аскеза отвергшего лидерство Шестакова. Такая вот странная диалектика.

И возникает вопрос: а что бы сталось с жизнью, появись в действительности тысячи таких вот ярких индивидуальностей, утверждающих свое право на индивидуализм? Неуютное какое-то предположение, не так ли? И разве обязательна отрешенность от всего, чуть не анахоретство, чтобы успеть многое в жизни совершить? Как же быть тогда со многими великими людьми, ощущавшими жизнь «всей дрожью жилок», умевшими радоваться каждому мгновенью земного бытия? И еще вопрос: а что бы сталось с Шестаковым, оставь вдруг его 9-й «Б» класс в покое: живи, мол, как знаешь, но один; пари в своих недостижимых «горних высях», бог тебе судья... Разве не теряется в таком случае сам смысл служения идее, делу? Они ведь к людям должны быть обращены, а не наоборот, иначе все станет видом духовного скопидомства.

И вообще — духовность без душевности?.. Только ценна ли она?

Эти вопросы и волновали создателей картины. Следствие раздумий над ними, попытка ответить на них — метаморфозы, происходящие в финальных эпизодах с главным героем ленты. Он о многом передумал, многое осознал. У него, наконец, наладился контакт с родными. Он почувствовал необходимость соучастия в общем деле. В финале Шестаков мчится на площадь, где готовится к кроссу его класс, и становится в один ряд со всеми — для участия в забеге. Жаль только, что превращениями героя движет не столько логика художественного развития образа, сколько авторское стремление к желаемому результату.

В финальных эпизодах возникает ощущение, что создателям фильма как бы не хватило времени, чтобы завершить разговор в ими же предложенной манере, интонации, темпе. Пока длился фильм, развивалась его основная коллизия, нас приглашали к сораздумью, не предлагая легких решений — ведь серьезна и неоднозначна его проблематика, в самой его драматургической ткани сокрыта дискуссионность. В фильме и Борис Шестаков и те, кто ему противостоят, заявлены как герои, уже сложившиеся. Стало быть, происходит борьба, столкновение позиций, и конечный результат этого столкновения едва ли достаточно выявить одним волевым авторским усилием, только информацией о переменах в главном герое.

Тем не менее, просчеты эти, убежден, не умаляют значения фильма в целом. Ценность картины «Лидер» в том, что она зовет к разговору, открытому в жизнь, разговору о проблемах действительно серьезных, чутко уловленных создателями ленты.

Зов в ночи

В. Антонова

Что за странные ассоциации приходят в голову, когда смотришь фильм «Милый, дорогой, любимый, единственный...»?

«Шел по улице малютка, посинел и весь дрожал...» Должно быть, все это капризы лукавого рецензентского воображения. Малютка, правда, в фильме представлен. Весь сыр-бор разгорелся из-за младенца Дашеньки, ведь не кого-нибудь, а ее украли из коляски. Однако Дашенька — и чем дальше, тем отчетливее это понимаешь — в несчастные малютки годится только на полтора часа экранного времени. Конечно, есть риск простудить ребенка, мотаясь с ним по городу на машине. Но в конце концов Дашенька возвращена родителям — с ней, слава богу, все в порядке.

Остается Анна — та, что украла Дашеньку. И хотя Анна далеко не ребенок, ей девятнадцать лет, именно она годится на роль заблудшего «малютки». Это та еще малютка! И не очень ясно поначалу, кого следует спасать: ее ли от самой себя, героя ли от нее, родителей ее собственных или родителей той самой Дашеньки...

Словом, классический малютка рождественской мелодрамы давно почил в комплектах «Нивы» и «Журнала для всех», а если и можно найти какое-то шаткое родство между историей нынешней и старой, то разве что в коллизии: и тут и там — заблудшая душа. А так — все другое: и время, и город, и отношения, и сюжет.

Зримая часть сюжета строится просто и даже однообразно: едва ли не всю картину два человека крутятся по городу на машине. Классический дом с горящим очагом и праздничным ужином, куда приводят бедного малютку из рождественской сказки, превращается в «Москвича», потом в «Жигули». Все-таки никак не покинет воображения его, малютки, горемычная тень — отчего? Может быть, сама манера авторской передачи этой истории, испытывающая недобор в чувствительности, если иметь в виду высокую чувствительность боли, гнева и сострадания, заставляет тянуться к любой, пускай самой малой ее толике? (Уж чего-чего, а чувствительности, правда, дурной, плаксивой, в святочном рассказе было в достатке!) Но скорее вот отчего: ведь понял же кто-то в глухую ночь того бедолагу! Выслушал его, посочувствовал, проникся, помог, спас.

Сначала кажется, что фильм «Милый, дорогой, людимый, единственный...» о спасителе и жертве — то ли семейных страстей, то ли собственного темперамента, то ли пробелов в семейном или школьном воспитании. Но не будем торопиться и забегать вперед.

Фильм использует только фабульную завязку мелодрамы. А ее поэтику разрушает в ходе развертывания сюжета. Его повороты выглядят беспощадным выворотнем сюжетных ходов сентиментальной истории. Фильм так задуман. Точнее сказать, он так исполнен. Ибо, судя по всему (я имею в виду прежде всего опубликованный сценарий), авторы собирались развернуть на экране историю в круге сюжетной концепции, где есть человек, который попал в беду, и человек, который всеми силами ему помогает. Они очень нам нужны, эти неравнодушные, принимающие к сердцу чужое несчастье, чужую боль люди. Они крайне необходимы и экрану. Но фильм Динары Асановой, если внимательно вглядеться в его движение, — и о том, и не о том. Может быть, перемена концепции, осознанная или бессознательная, и явилась причиной его осудительной интонации.

«МИЛЫЙ, ДОРОГОЙ, ЛЮБИМЫЙ, ЕДИНСТВЕННЫЙ...»

Сценарий В. Приёмыхова. Постановка Д. Асановой. Оператор В. Ильин. Художник Н. Васильева. Композитор В. Кисин. Звукооператор А. Гасан-заде. «Ленфильм», 1984.

Осуждать есть кого.

Сюжет фильма основан на мнимостях.

Действие происходит в предновогоднюю ночь, но нарядная ее праздничность остается за порогом картины: пустынны улицы, где мечутся лишь автомобили, и только дискотека грохочет, содрогается, скачет, битком набитая юным раскованным людом. Веселая ночь предновогодья оборачивается ледяной ночью одиночества и разъединения. Мнимой оказывается молодая мать, нежданно-негаданно ворвавшаяся в машину героя: и не мать она вовсе, и от подвыпившего мужа не бегала, и ребенок-то не ее — чужой. Побыв бо́льшую часть фильма мальчиком Герой, ребенок в конце концов превращается в девочку Дашу, и это, пожалуй, единственный поворот, в чьем постоянстве можно быть уверенным. Безусловной мнимостью оказывается «милый, дорогой, любимый, единственный», обратившись из блестящего, нежного, чуткого кавалера, дарящего своей любимой стихи Ахматовой и заваливающего лестничную клетку перед ее дверью миллионом роз, в современного верткого хвата. Герой фильма — Вадим Сарохтин (В. Приёмыхов) тотчас смекает, что портрет «единственного, милого, дорогого», который со всей пылкостью любви и веры набрасывает ему в машине Анна, есть мнимость. Он ничуть не обольщается благородством его очертаний в устах Анны: оказывается, мечтал о наследнике, учил, что любовь — выше жен, отцов, матерей, выше всего, но не мог бросить больную жену, тонкий человек и т. д.

Но не обольщается ли Сарохтин и на свой собственный счет?

«...Я Ванек, — запальчиво объясняет он одному из персонажей, — понимаешь? Вот так все валится, рушится, помочь некому, потому что одному не положено, как тебе, другой больной, третий сопливый, у всех семьи. Тут находится Ванек. Он пашет, а все кругом стоят и ржут: «Нашли дурака!» Но это до тех пор, пока самих не допечет. Тут прибегают: «Ваня, помоги, выручи, ты такой замечательный человек, а то у нас радикулит и времени нету».

Автопортрет, безусловно, хорош и сделан со страстью, но он — не точен, если сверить его с поведением героя в экстремальной ситуации сюжета. Он не совсем верен и в той части, где Сарохтин говорит о трудностях, испытанных поколением, к которому он принадлежит. Из всех бед послевоенного детства (в 50-е годы, судя по всему) выбрана одна — плохая одежда. Почему? Неужто потому, что в нынешнее время у какой-то части молодого поколения одежда — своего рода фетиш? Или чтобы доходчивей объяснить Анне тяготы тогдашнего быта? Слов нет, носить в школу пальто с рукавами, рассчитанными на трехгодичный вырост, неудобно и стыдно, однако положа руку на сердце это все-таки не более чем неприятность.

Известно: сопоставление поколений по оценочному признаку — дело заведомо бессмысленное. В фильме оно проводится героем в благодушно-покровительственном тоне. Но чем дальше, тем очевидней, что два эти человека — сорокалетний герой и девятнадцатилетняя героиня, разделенные пропастью возраста, воспитания, взглядов на жизнь, социального положения, наконец, неожиданно и странно в чем-то совпадают.

Бездумно крадет чужого ребенка Анна, отдаваясь потребности, которую уж никак не назовешь побуждением ума. И уж, конечно, этот сумасшедший поступок не связать с потребностью души. Он какого-то иного порядка — может быть, физиологического? Хочу и делаю. Почему делаю? Потому, что хочу, потому, что м н е так надо!

Но так же импульсивно мчит на машине через весь город в аэропорт Вадим Сарохтин, полагая поначалу, что он спасает несчастную женщину, но не пытаясь всерьез разобраться, что же все-таки стряслось с его пассажиркой и зачем, куда, ради чего он несется и крутит по улицам в предновогоднюю ночь. Опытный человек, он видит опасную несуразицу истории, в которую попал, однако не прекращает ее. Отзывчивость? Она, конечно, у него есть. Есть и доброта. Но человеческое его участие в Анниной судьбе обессмысливается по мере того, как мы постепенно понимаем, от кого бежит Анна и с какой целью. Выясняется, более всего — от милиции, от родителей Дашеньки, от их гнева, от их страдания.



«МИЛЫЙ, ДОРОГОЙ, ЛЮБИМЫЙ, ЕДИНСТВЕННЫЙ...».
Анна — О. Машная

Но важнее спасать Анну прежде всего от нее самой, а для того необходим не скоротечный порыв сочувствия, а иные, более долговечные чувства: другая требовательность и к себе, и к человеку, что нуждается в твоей помощи, другая, более терпеливая, не одномоментная, а долговременная доброта, желание разобраться, понять.

Сарохтин — человек далеко не глупый, но это все-таки какой-то не очень зрелый, даже в чем-то инфантильный ум. Кроме того, что «старших надо уважать», да восторженной хвалы своему поколению, что стала лыком в строку у всех записных моралистов, он ничего не может сказать Анне. С «Ваньком» тоже что-то не очень выходит. Настоящий «Ванек», и верно, терпеливо пашет, но не кричит на весь белый свет, раздирая на груди дубленку: «Я — Ванек!» Да и дубленка у него вряд ли имеется. В один крайне неудачный и нечаянный миг своей жизни Сарохтин впрямь оказался несколько похожим на «Ванька»: вроде хотел доброе дело сделать, да впутался в передрягу — и какую! Он едет с Анной в семью украденного ребенка, в больницу... Анна видит меловую бледность лица на больничной подушке, лица матери украденного ребенка. Мы жаждем, чтобы ее, Анну, перетрясло чужое страдание, безумие чужого страха, тревоги. А приехали они с Вадимом, чтобы по умелой рекомендации тертого Германа (Л. Ульфсак), новонайденного «милого, дорогого, единственного», уговорить мать и отца Дашеньки забрать из милиции свое заявление. Оно и правильно: Анну надо как-то вытягивать из беды, ведь ей грозит тюрьма. Но есть что-то неладное в самом их методе.

Что мы знаем о Вадиме? Машины, на которых он ездит, чужие, семьи нет, но нет и любви; Галя, с которой назначено несостоявшееся свидание, — это так, очередной роман; где-то герой работает, где — неизвестно...

Сарохтин говорит, что с Анниным поколением никогда не сталкивался лоб в лоб. Вполне вероятно. Но думать, думать-то о нем, о его судьбе, о зияющих пробелах в его душевном воспитании он, сорокалетний человек, неужто же никогда не думал? Неужто ни разу не встречал таких же девчонок? Конечно, видел и встречал, но что не думал — вот это уже странно.

Вадим Сарохтин по всему хороший человек, но дело, видимо, не в том, плох он или хорош, как отдельно взятая личность. Вадим — это все мы, когда с брезгливым возмущением оглядываем девчонок вроде Анны, ужасаемся их поступкам, манерам, словечкам, одежде, ужасаемся, но не находим в себе силы, мужества, терпения их понять, помочь им, покуда не окажемся с ними в одной связке.

Осудить легко. Анна вызывает естественное негодование у авторов фильма и у нас: в девятнадцать лет человеку до́лжно, в конце концов, отвечать за себя. Но фильм говорит и о другом: всякая душа требует внимания, заблудшая — особенно. Есть ли надежда, что история, происшедшая с Анной, хоть как-то сотрясет опасно беспечную ее жизнь? Анна кричит, кается в ночи, а Сарохтин уносится так скоро, будто торопится поскорей забыть все неприятности этого злополучного вечера.

В фильме Динары Асановой нет, в сущности, ни жертв, ни спасителей. Картина — о непонимании. Вот его-то жертвами становятся едва ли не все герои ленты.

В отделении милиции разговаривают следователь и Вадим.

«Вадим. Нет, но вы же сами говорите, что надо не карать, а воспитывать.

Следователь. Что же вы-то не воспитываете? Воспитывайте.

Вадим. Чему я могу научить? Ты сам что-нибудь понимаешь в этих... ребятах? Вот я первый раз встретился с ними. Кто они такие? Чего хотят? Раньше было голодное время, они там, воровали, хулиганили... это можно было понять, оправдать. Но сейчас чего они хотят, ты знаешь сам, лично?

Следователь. Лично я вот, как человек, как человек, не понимаю, не понимаю, чего они хотят.

Вадим. То-то и оно».

Анна не понимает отца: «простой рабочий, гордится, будто ему медаль за простоту дали, зато спит спокойно». Отец не понимает Анну, его все в ней раздражает, все чуждо: как ходит, как говорит, как одевается. Мать, видимо, мечется между ними. Многого толком не понимают приятели Сарохтина Сева и Вера, но, опираясь на кое-какой опыт житейских ситуаций (разведенный холостяк, девчонка с ребенком, ясно, что ребенок — его, а он скрывал, не мог друзьям сказать), убеждены, что понимают все. Ах, эта неизбывная уверенность в том, что истина человека или явления проста и видна насквозь! Не на нее ли опирается бесцеремонно-рубящая решительность всех расхожих оценок?

С одной стороны:

«Беситесь вы, милые, с жиру» (следователь).

«Знаешь, Анюта, почему вас иногда не любят? Вы же родились, у вас уже все есть, понимаешь? Магнитофоны, тряпки, рестораны... болтаетесь по улицам в фирме́, сытые, довольные, балдеете» (Вадим).

С другой стороны:

«А вам-то какое дело? Что? Опять трудностей захотелось? Да они вот здесь, ваши трудности...» (Анна).

«А у вас — любовь только для нищих. Если квартиры нет, денег нет, это любви в помощь. Если женщина как чучело одета, от нее рублевыми духами пахнет, значит, она — настоящий человек...» (Мерисова, подруга Анны).

Фильм довольно скуп на видимое действие, все главное — в диалоге. Герои и персонажи много говорят, но не могут пробиться друг к другу. У следователя, да и у Вадима еще достает горького ощущения глухой тяжести этого взаимного непонимания, они хоть чувствуют, что не те слова говорят, не то делают. Но вот отец Анны выражает свое общественное негодование самым незамысловатым способом — кулаком. Найдутся и те, кто сплюнет и скажет: «Ну и девки нынче пошли: ни стыда ни совести!.. И почему это кто-то должен с ними возиться, их воспитывать, почему они сами-то не отвечают за себя?» Так-то оно так, но не от морализаторской ли ка-



«МИЛЫЙ, ДОРОГОЙ, ЛЮБИМЫЙ, ЕДИНСТВЕННЫЙ...».
Вадим — В. Приёмыхов

зенщины, не от заведомо ли презрительного и брезгливого отстранения окружающих удаляются они в свой собственный, отдельный мир компашек, дискотек, «балдежа», своей униформы, жаргона, своих собственных удовольствий? И верно ли, что первенствующими радостями этой среды являются одни лишь чувственные удовольствия? Ведь героиня фильма мечтает о настоящей любви, о, так сказать, слиянии душ. Правда, в воображении Анны эти мечты сопровождаются рекламными пошлостями «красивой жизни», на которые так падки многие ее ровесники. Но другого-то она и не знает, и в конечном счете выглядит искренней, когда говорит о своей любви. Автомобили, поездки на юг и прочая белиберда в духе мечтаний горьковской Насти кажутся безвкусным обрамлением настоящего чувства. Она — страстна. Как угодно назови эту страсть — дурной, себялюбивой, но она есть и проявляется настолько бурно, что заставляет ее выкинуть вообще бог знает что — украсть чужого ребенка! Чтобы «опять начались отношения», как лениво объясняет ее подружка — вот уж кого не спасешь, хотя тюрьма ей и не грозит.

В натуре Анны есть сила чувства, заставляющая надеяться, что история, которая с ней случилась, если не переродит ее, то основательно встряхнет. Искренна ли она, когда в финале картины переживает, терзается, плачет, кричит, зовет? Одна. В пустоте предновогодней ночи. Похоже — да. Но важно, чтобы кто-то ее услышал.

Молодая актриса Ольга Машная играет Анну на редкость достоверно и точно. Кажется, будто она и не актриса вовсе, а девушка из этой среды, так верно она ее чувствует, со всеми перепадами настроений, спонтанностью чувств, желаний, поведения.

Среди сюжетных обертонов картины самым странным — и страшным! — оказывается то,

что лишь один человек понимает Анну, и этот человек — Герман. Но, понимая ее, он использует во зло это свое понимание. Надо сказать, что Герман вообще все слишком хорошо понимает. «Не будь пацаном», — говорит он Сарохтину (в самом деле, чего суетиться, нормальные дела, неприятность, конечно, та еще, но ничего, выкрутимся). Герман опасен. Распознать его здесь, в такой именно ситуации, легче. В какой-то иной, вероятно, труднее. Но сейчас тревоги фильма — в другом.

В том, как бы часть представителей этого поколения не разминулась с обществом, не затерялась бы из-за нередкого нашего безучастия, пренебрежительной отстраненности налаженной, разумной, чистой жизни от жизни разваленной, непонятной, безрассудной. Фильм говорит об этом серьезно и обеспокоенно.

...А ведь совсем недавно мы любовались интеллектуальной и эмоциональной раскованностью, свободой повадки, остроумием, независимостью мальчиков и девочек в фильмах Динары Асановой «Не болит голова у дятла», «Ключ без права передачи». Потом пришел «Последний побег» А. Галина и Л. Менакера, пришли «Пацаны». Там были, правда, свои спасители. Трубач, руководитель детского оркестра в колонии Кустов. Воспитатель Антонов. Разговор шел преимущественно о ребятах помладше. В школьные годы социальные страсти так или иначе замкнуты определенным порядком, правилами, требованиями. После школы или вне ее страсти выявляются с наибольшей пылкостью и откровенностью. В юности — особенно. Юность взыскует независимости упорно и настойчиво. Но эта естественная тяга может обернуться отрицанием любого другого морального опыта, кроме своего. Какие общественные условия способствуют этому?

Кинематограф в последние годы вышел к теме «трудных подростков», стремясь сначала обозначить, а потом и подробно описать социальную почву, на которой формируются эти «трудные». Фильм В. Приёмыхова и Д. Асановой — первый шаг на этом направлении.

Общественные поводы, побудившие авторов фильма рассказать свою историю, серьезны, весомы, хотя нельзя не заметить, повторю, несколько остраненную манеру, в какой она изложена. Может быть, это впечатление вызвано принципом сложения кинорассказа, который весьма напоминает некий очерк нравов, так называемую «физиологию нравов», плодотворно бытовавшую в русской беллетристике XIX века. Очерк нравов обладал чрезвычайной точностью в описании среды, быта, типов, характеров. Главной его задачей было достоверно показать.

Черты такого подхода к явлению обнаруживаются в фильме В. Приёмыхова и Д. Асановой. Именно в фильме — поскольку существует некое разночтение между картиной и сценарием, где тот же Сарохтин описан определеннее и полнее, а главное, в финальном эпизоде сценария он не уезжает, остается с Анной. Там для него есть необходимость п о н я т ь.

...А не по аналогии ли с очерком нравов прошлого столетия зацепил все-таки память пресловутый малютка из рождественской сказки?

Теперь-то ему не только случайный сердобольный прохожий необходим. Не только спаситель. Сейчас важнее всего осознание его беды, анализ ее причин, выправление его судьбы всеми силами общества. Художественной силой кинематографа — в том числе.

Слово прощания



Режиссер Динара Асанова умерла в Мурманске на съемках в ночь на 5 апреля. Трагическое известие застало нас в тот день, когда уходил в набор номер с рецензией на фильм, оказавшийся последней законченной работой Асановой, — «Милый, дорогой, любимый, единственный...».

Эта картина продолжает направление, фактически созданное в кинематографе Динарой Асановой. Направление родилось вместе с фильмом «Не болит голова у дятла». В той давней картине драматург Ю. Клепиков и режиссер Д. Асанова отстаивали право подростка на самостоятельность, право чувствовать себя личностью. Тема становления личности развивалась и в «Ключе без права передачи» — общепризнанной удаче режиссера.

Мир детства, отрочества, юности притягивал Динару Асанову, был ее любимым миром, она понимала и чувствовала его, как никто, — теперь это можно утверждать со всей определенностью. Она была его поэтом, его социологом и его адвокатом.

Пробовала другой материал, другие темы — сделала фильмы «Беда» и «Жена ушла» и снова вернулась к своим несовершеннолетним. Но уже на материале более драматичном и конфликтном, чем это было до «Пацанов». «Пацаны» стали работой, этапной не только для режиссера Д. Асановой и драматурга Ю. Клепикова. Этот фильм — заметное явление советского киноискусства, фильм, развивающий его социальные традиции, уходящие своими корнями в толщу жизни, в те ее глубинные пласты, которые до «Пацанов» не были открыты экраном. «Милый, дорогой, любимый, единственный...» по сценарию Приёмыхова — лента, лежащая в том же, что и «Пацаны», русле. Когда она вышла на экраны, Динара Асанова уже с головой была в другой работе — начались съемки фильма «Незнакомка» по сценарию Ю. Клепикова. Снова его героями стали пятнадцатилетние школьники...

Динара Асанова не знала простоев, делала фильм за фильмом. Работала жадно, азартно, самозабвенно. Ее работы часто вызывали критические споры. Было у нее замечательное для художника свойство — она не боялась ошибаться, не боялась неудач. Потому что искала, постоянно и настойчиво искала. И нашла. Свой материал, свою тему, свой стиль. Она знала мир старших школьников, «трудных подростков» и умела передать свое знание на экране в таких убедительных подробностях, что картины ее вполне могли соперничать с кинодокументами. Да она, собственно, и создавала кинодокументы — только средствами игрового кино. Ее прошлое — Асанова начинала как документалист — определило главную ее установку как художника: говорить правду о жизни. И она это делала до самого смертного часа, делала в меру своего недюжинного, яркого таланта, с сознанием своей личной, гражданской ответственности за все, что происходит рядом.

Редакция журнала «Искусство кино»

Легкое дыхание

Д. Оганян

Большинство людей, вспоминая о своем детстве, говорят: «Счастливая пора!» Между тем если вглядеться попристальнее в воспоминания детства, то окажется, что вовсе не сумма пережитых счастливых минут заставляет нас вновь и вновь вспоминать детство, отрочество, а необыкновенно глубокое, яркое восприятие каждой мелочи жизни, будь они радостны или горьки.

Интенсивность чувств — вот, по-моему, особенность той далекой и такой близкой сердцу поры.

Похвальная грамота или даже похвала учительницы приносили более острую и вдохновенную радость, чем благодарность в приказе в зрелом возрасте. Обида многолетней давности горит в душе так, словно она нанесена вчера. Воспоминание о празднике ярче впечатлений от пышного юбилея или крупного служебного успеха. А поступок против совести, совершенный давным-давно, горит и по сей день...

...История четырнадцатилетней Сюйрик, живущей где-то в Казахстане, рассказана точным и хрупким изобразительным языком, который с трудом поддается переложению в слове.

Нет, я вовсе не являюсь приверженцем «поэтического» кино, да и не уверен, что фильм казахских кинематографистов надо рассматривать в русле этого направления. «Сладкий сок внутри травы» — аналитическая лирика, близкая и уму, и сердцу.

«Сладкий сок внутри травы» — русский перевод имени героини Сюйрик. По-казахски, наверное, это звучит естественно и обычно, но по-русски приторно и претенциозно. Я назвал для себя этот фильм — «Воспитание чувств». Конечно, не по аналогии с произведением Флобера. Нет, просто между первой фразой героини и последней заключено множество сложных и драматических уроков юной душе.

Я процитирую эти фразы: «У меня в этом году не было ничего хорошего. Все каникулы я провела со своими сестрами. С ними столько забот. И весь дом держится на мне... Интересно, почему меня никто не любит? И между прочим я хороший человек, добрый и терпеливый. Недостаток у меня только один, и то совсем маленький — я громко чихаю». Заключительная: «Меня все очень любили тогда, мама, папа и сестры. У нас была замечательная семья... Это очень хорошо, когда у человека есть счастливые воспоминания».

Сюжет фильма — рост души четырнадцатилетней девочки. Фабула — нехитрая история «несчастной» любви Сюйрик к однокласснику. Как велит традиция, в фильме есть завязка и развязка действия, кульминация и т. п. Но секрет этой ленты в том, что у нее — легкое дыхание. Она переполнена, казалось бы, необязательными подробностями, но без них она стала бы банальной «школьной» киноисторией, утратила поэтическую объемность, ту неуловимую прелесть, которая отличает живопись импрессионистов.

Ну, вот, например, в дверях глинобитного дома мы дважды видим старую женщину, а в третий раз мы видим закрытую дверь. И поневоле наша фантазия разыгрывает предполагаемую, но не выявленную впрямую судьбу этой женщины, пусть ее печальная фигура имеет к сюжету лишь косвенное отношение.

А вот Сюйрик (Г. Омарова) и ее родители: мама (Н. Аринбасарова) и отец (Б. Ибраев). Мама и папа много значат в жизни четырнадцатилетней Сюйрик. Авторы фильма увидели в них не скучных наставников дочери, замучив-

---

«СЛАДКИЙ СОК ВНУТРИ ТРАВЫ»
Сценарий С. Бодрова, З. Ергалиевой. Постановка А. Альпиева, при участии С. Бодрова. Оператор Ф. Аранышев. Художники В. Кострин, А. Воронин. Композитор Т. Мухамеджанов. Звукооператор З. Мухамеджанова. «Казахфильм», 1984.



«СЛАДКИЙ СОК ВНУТРИ ТРАВЫ». Сюйрик — Г. Омарова, мать — Н. Аринбасарова

ших ее своей любовью, а людей, сочувствующих, сопереживающих ей. Ни дидактической ноты, ни сентенции... Казалось бы, родителей легко «изъять» из ткани фильма без особого ущерба для фабулы, но тогда мы лишились бы ощущения тех невидимых токов доброты, которые поддерживают ранимого подростка в самые трудные минуты его непростой жизни.

Но вернемся к основному сюжету — становлению души Сюйрик. Это не такая уж легкая для рецензента задача: кроме двух-трех эпизодов, все остальные лишены внешней, наглядно выраженной драматургии. Но как передать глубину их смысла? Я с трудом удерживаюсь от цитирования, чувствую, что не смогу «пересказать». Попытаюсь все же обратить внимание на те микродетали, которые так много значат в фильме.

...Сюйрик и ее подруга Светка идут купаться. Светка — «стандартное» дитя века, и слова Сюйрик о жизни и смерти кажутся ей если не забавными, то, по крайней мере, не слишком важными. Но вот вдалеке показались мальчики на велосипедах, и Сюйрик, которая только что говорила, что хорошо бы родиться в Древней Греции мужчиной, хочет надеть поверх купальника платье. Светка смеется над чрезмерной стыдливостью поклонницы эллинов, а мы чувствуем, как на секунду заглянули куда-то внутрь еще не сформировавшейся души. Ребята решают поплыть к плоту, но Сюйрик не умеет плавать. Марат приходит ей на помощь, подставив свое плечо.

Эти кадры — Сюйрик добирается до плота, опираясь на плечо Марата, — право же, стоят иной, переполненной диалогами, лирической сцены. Но вообще говоря, фильм не из разряда нарочито молчаливых. Разговоров в нем достаточно, зато их отличает особое свойство — они «не сделаны». Да и весь фильм кажется снятым «скрытой камерой» — непринужденно, без натужной заданности смотрятся почти все его эпизоды.

То же отсутствие «актерской игры», старания

быть «выразительным» чувствуется у исполнителей. В первую очередь, конечно, у Гульшат Омаровой — Сюйрик. И не потому, что другие хуже, а потому, что авторы фильма и весь актерский ансамбль сознательно отдали ей «авансцену», помогая нам открыть для себя удивительное в своей душевной мягкости и богатстве внутреннего мира существо.

...Поколение тринадцати-четырнадцатилетних... Поневоле мои заключения о нем «книжны» и «кинематографичны». И все же образ Сюйрик в этом фильме позволяет высказать надежду и уверенность, что именно такие, как она, как ее сверстники, станут духовным камертоном теперь уже близкого XXI века.

Сюйрик — одна из версий современного героя. Я написал слова «современный герой», а ведь на экране девочка, которая не так уж давно бросила играть в куклы. «Имею я хоть право на личную жизнь?» — говорит Сюйрик родителям, сама не очень уверенная в этом праве. Четырнадцатилетний подросток, она приходит в восхищение от нарядного платья молодой учительницы, «балдеет» за вазочкой мороженого и заболевает от неразделенной любви...

И все-таки, повторюсь, это современная героиня: такой запас душевности, нравственной стойкости обещает она.

В том, как раскрывается на экране внутренний мир героини, есть какой-то художественный секрет. Авторы пишут свою героиню скромными красками. Сюйрик внешне обыкновенна, ее очарование во внутреннем изяществе и, главное, в богатстве, красоте натуры. В Сюйрик ничего нет и от современных акселератов с их «сленгом», ростом и инфантилизмом. Может быть, именно отсутствие внешних, привычных, клишированных черт и делает образ героини современным. И значительным.

А ведь в фильме, если не считать истории «неразделенной любви», почти ничего не происходит. Но тут нет и в помине некогда модной «дедраматизации». В кадрах, в репликах почти все время чувствуешь смысловые обертоны. И потому смотришь фильм как напряженную драму.

В повседневной жизни самые глубокие драмы и трагедии могут происходить в душе человека, даже самые близкие ничего не замечают. Создатели фильма «Сладкий сок внутри травы» показали нам именно такую скрытую от глаз драму, сохраняя чувство меры и естественности, не соблазняясь на внешние эффекты.

Над картиной работали в основном молодые кинематографисты, впервые выступающие самостоятельно. Разумеется, картина не безупречна, и можно было бы в подробном ее анализе высказать ряд частных замечаний. Однако рецензия сложилась иначе: тональность вещи, образ главной героини подсказали другую форму разговора: вокруг центральной героини.

Хотелось бы сказать еще вот о чем: в разговоре о картине «Сладкий сок внутри травы» один из моих собеседников заметил, что она сделана на языке кино 60-х годов. Тогда я не нашелся, что ответить, а потом решил для себя: там, где речь идет об искусстве, нужно прямо признаваться — такое-то произведение тебе чуждо или, наоборот, берет душу в плен. Независимо от того, какими приемами оно сделано. Действительно, «Сладкий сок внутри травы» заставляет вспомнить поэтику раннего Э. Ишмухамедова, скажем, его «Нежность». Но что же здесь предосудительного? Мне, напротив, радостно, что в казахском фильме присутствует мироощущение приятия жизни, если хотите, упоения ее стихией, мироощущение, рожденное душевным здоровьем.

...А мне говорят — «старые формы», «забытый язык». В чеховской «Чайке» об этом хорошо сказано: «Дело не в старых и новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».

Перед следующим шагом

Э. Лындина

Наверное, когда-то, в ныне далеком уже детстве, все это было с ним самим. На просторном лугу близ родного аила собрались односельчане, и наступила та главная минута, ради которой все они пришли сюда, стар и млад. Дед бережно опустил на землю годовалого внука, ножки ребенка, связанные тонкими путами из черной и белой шерсти, предстояло разрезать самому сильному и ловкому мальчишке, победившему в состязании по бегу... Старик взмахнул рукой, и детвора понеслась к малышу. Самый быстроногий взмахнул ножом, и ребенок сделал свой первый шаг по земле...

— Люди! Наш жеребенок шагнул! Бежит наш жеребенок! — закричал дед.

И все радостно смеялись, глядя, как, спотыкаясь, падая и вновь подымаясь, идет маленький ч е л о в е к. Он тянулся ручонками к людям, инстинктивно понимая, что только с их помощью и дальше сможет идти по земле, одолеть уготованную ему дорогу...

Наверное, и вправду когда-то так или почти так пережил свой собственный день «разрезания пут» киргизский режиссер Карел Абдыкулов. Тот самый день, о котором он рассказал в документальном фильме «Путы». С пристальным, настойчивым вниманием он запечатлел на пленке древний ритуал, фиксируя все подробности и детали этой волнующей праздничной традиции. Замысел режиссера прорастает из нее, из этой традиции, но художественный результат оказался шире запечатленной конкретики. Идея человеческого единения — постоянный, сквозной мотив картин молодого документалиста. И потому он так упорно тянется к материалу, позволяющему ему открыть зрителям мир, который он носит в себе самом, мир пережитого и перечувствованного им самим.

«Как же делается стих? Работа начинается задолго до получения, до осознания социального заказа. Предшествующая поэтическая работа ведется непрерывно. Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку, только имея большой запас предварительных поэтических заготовок». Мне кажется, эти слова Маяковского помогают сформулировать предысторию картины «Путы», тем более что стройность ее пластических построений рождает аналогию ритмическим стихотворным рядам строф. Но об этом речь впереди... Что же касается «предварительных поэтических заготовок», то они — в детстве Абдыкулова. В поэтике киргизского фольклора, в эпических народных сказаниях, утверждающих слиянность человека с окружающим миром, с природой, со всем тем, что было, есть, будет... Мелодии детства — это и есть истоки его фильма.

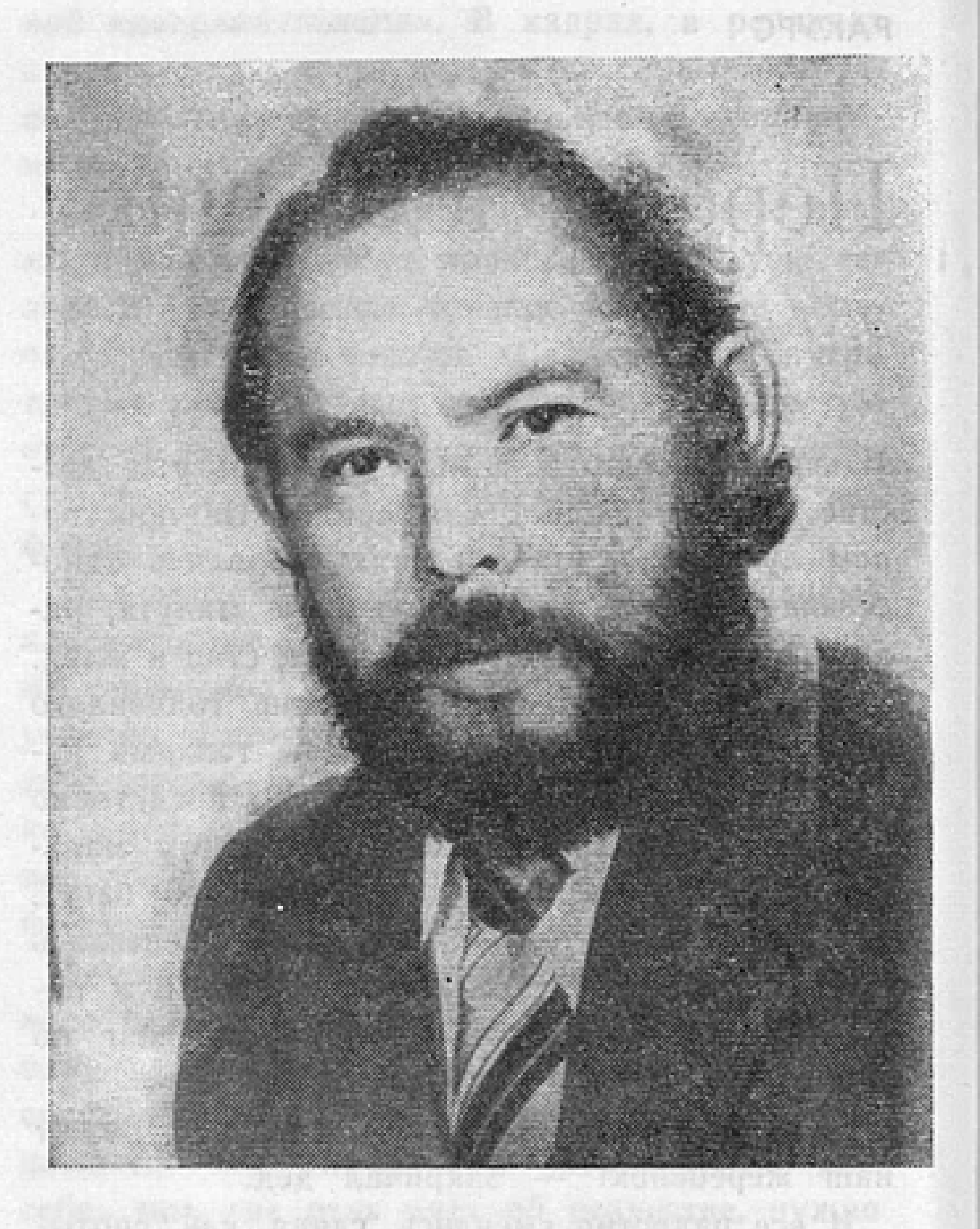
Тематический и стилистический поиски молодого кинопублициста были на редкость определенны буквально с первых дней. Едва ли была у него возможность совместить эти искания с той драматургией и с той режиссерской усредненностью решений, с которыми Абдыкулов встретился, будучи поначалу оператором игровых лент. Одна из них — «Сюда прилетают лебеди», сегодня уже заслуженно забытая и самими киргизскими кинематографистами, вспоминается в связи с любопытным экспериментом, недавно осуществленным Абдыкуловым. Из заурядной полнометражной ленты он смонтировал самобытную короткометражку «Прощание», вполне самостоятельное произведение, четко выразившее мировоззренческие и эстетические убеждения автора.

Горе, драматические потери порой ожесточают и иссушают человеческое сердце. Но для характера крупного память о прошлом становится жизненным опытом и опорой. Об этом

хочет говорить с людьми Абдыкулов, перекомпоновав старую картину. ...Бабушка везет внука-подростка на берег Иссык-Куля, где когда-то прошли счастливые детство и юность ее сына, павшего на войне. Рассказу Абдыкулова присущи фактическая обстоятельность и в то же время обобщение, свойственное народным сказаниям. Стремительный, свободный полет птиц над притихшим вечерним Иссык-Кулем и лицо старой женщины, скованное глубокой задумчивостью. Ее взгляд обращен в сторону опустевшего дома, где прежде билась, кипела живая жизнь, отданная во имя того, чтобы новое поколение рода встречало здесь восход солнца. Режиссера волнует не внешний драматизм событий, но вдумчивое исследование внутреннего мира человека, состояние его души. С этой целью Абдыкулов оставляет человека наедине с природой, с самим собой. Длинные планы утопающего в сумерках побережья, размеренный бег волн, будто вторящий течению мыслей женщины, — не просто аккомпанемент душевному состоянию людей, это и метафорический язык фильма, устремленного к зрителю по параллельно продолженным сюжетным и поэтическим линиям. Внешний мир становится в картине проекцией внутреннего мира героев.

Поначалу эстетическое кредо Карела Абдыкулова кажется несколько отстоящим от общего поиска киргизских кинематографистов. Скрытая камера, прямой репортаж, длительное кинонаблюдение, обнаженный и острый конфликт, чаще всего связанный с серьезными социальными явлениями современности, — таковы исходные позиции этой школы, которые и сегодня интересно присутствуют и развиваются в картинах И. Герштейна, Б. Абдылдаева, С. Давыдова, Д. Рахматулина... Слагаемые поэтики картин Абдыкулова лежат в иной плоскости. Он ищет извечное, первозданное, заложенное в человеческой натуре, и стремится выявить это в соприкосновении и общении человека с природой. Однако при всей суверенности лент Абдыкулова в них живут традиции его предшественников.

...Дебютом Толомуша Океева была документальная новелла «Это — лошади». Короткая история с четко очерченными началом и концом — от начала и до конца жизни. От рождения скакуна до его гибели на бойне, постаревшего, обессилевшего и обреченного вместе с другими на смерть. В отличие от большинства режиссеров «Киргизфильма», снимавших в то время картины, отмеченные подчеркнутой достоверностью рассказа, Океев стремился к созданию образа обобщенного, притчи о жизни и смерти, о неумолимом движении времени, в котором есть своя горькая неизбежность. Впрямую Океев не обращался к фольклору, однако ритмы фильма, его чеканная пластика явно пришли от образной системы народных легенд. Смыкалась картина Океева с фольклором и своим цельным, мужественным мироощущением.



Карел Абдыкулов

...Фильм «Замки на песке» А. Видугириса. Замки строит на берегу Иссык-Куля маленький мальчик. Замки рушатся от ветра, от озорной волны, от равнодушных шагов. Но маленький человек упрямо возводит свои песчаные

шедевры. Еему нужна красота, и он не по-детски стойко сражается за нее.

Документализм Абдыкулова сгущен и спрессован, как у Океева. Так же напряжен, как у Видугириса. Но оттенок этой спрессованности и напряжения носит иной характер — лирический. Лирическое документальное эссе — да будет позволено попытаться таким образом определить избранный Абдыкуловым жанр, его путь в кинопублицистике. Романтическое, лирическое начало привело его к созданию экранного поэтического произведения о жорго, прекрасном иноходце.

«Киргиз рождается в седле и умирает в седле», — говорит древняя народная пословица. Картина Абдыкулова «Жорго» — об этом, о том, что всегда — и сегодня тоже — душе человека нужен бег, полет скакуна, нужна волшебная красота природы... Режиссер высвобождает кадр от деталей и подробностей. Сюжет у него лишь намечен, первостепенно создание атмосферы и настроения. Стихия Абдыкулова — простор, стремительное движение, оно необходимо человеку, утверждает фильм. Вспомним в этой связи изречение: человек создан для счастья, как птица для полета. Для полета!

...Вольно бежит в предгорье красавец иноходец. Раздуты мехи в кузне. Пылает огонь, живой, неукротимый. Из раскаленного металла под ударами молота проступают контуры подковы. Ее куют для иноходца, чтобы завтра он победил в состязании с другими, такими же сильными и гордыми конями.

Жорго бежит по лугам, будто выросли у него крылья и сейчас взлетит он над горами и долами... Музыка построения фильма — от пиано к аллегро, сменяющемуся драматическим форте, — помогает ощутить его кульминационный центр. В этом же направлении устремлен и колористический замысел: теплая зелень, нежная голубизна, праздничные брызги цветущих лугов и последующее контрастное, драматическое сочетание черного и желтого. Эти тона горящего в ночи огня в данном случае ощущаются предвестником беды. Слышится тоскливое ржание — иноходец прощается с умершим хозяином, с другом. Кто этот человек? Может быть, строгий старик, который заботливо готовил иноходца к победе на скачках? Абдыкулов уходит от конкретности, она не обязательна в образной системе его картины. Просто — ушел добрый человек, и мир прощается с ним...

Черный иноходец бежит в табун, за которым по полю гонится мальчик. Малыш возникает на огромном поле в пелене утреннего тумана. Будто рождается новый друг коня. Ребенок этот — и реальная фигура, и поэтический символ. Абдыкулов ищет такую многозначность в персонажах, в запечатленных им событиях жизни. Камера не просто бесстрастно наблюдает за течением жизни: жизнь — смерть, смерть — жизнь. Мальчик заглядывает в опустевшую кузню: горн, мехи — все покрыто пылью. И мы ощущаем тревогу автора: не должна оборваться традиция — в ремеслах, в фольклоре, в истории и культуре народа. Но, к счастью, эта мысль в картине высказана не дидактичной фразой — ее передает долгий взгляд ребенка, устремленный на погасший под горном очаг. Так в едва ли не «библейское» повествование врывается беспокойный дух социальной активности современной кинопублицистики.

Режиссер свободен и раскован в таких композициях. Несколько теснее ему в биографических очерках, сжатых определенностью судьбы его персонажей.

Герой картины «Отто Барч» — чемпион мира по спортивной ходьбе — избран режиссером не случайно. И здесь его влечет стихия движения, преодоления времени и пространства. Природа спортивной профессии Отто Барча позволяет снимать его во время продолжительных тренировок зимой, осенью, летом, весной. И все это время мы практически ни разу не видим Барча в статичном состоянии. Даже интервью спортсмен дает, не останавливаясь. Абдыкулов стремится найти пластические адекванты этого настойчивого характера, проявить устремленность героя к достижению целей — не только спортивных.

Свобода ориентации режиссера в национальной культуре дает себя знать и в этом непривычном для него материале. Снимая Барча во время тренировки, Абдыкулов вводит в кадр еще одно действующее лицо — старика

почтальона, проезжающего мимо Барча на велосипеде. Режиссер использует этот зримый рефрен не раз, как бы вводя своего героя, человека, изо дня в день занимающегося «необычным» делом, в контекст повседневной жизни людей, уважительно и в то же время с некоторой внутренней улыбкой глядящих на него. Почтальон — словно связующая нить между Барчем и окружающим его миром, что как бы вырывает спортсмена из его «одиночества на дальней дистанции». Потому-то Барч шагает с транзистором на шее: ему нужны звуки жизни, ее новости, ее резкая, ломкая мелодика. Он не хочет уединения даже в такие напряженные минуты, ему нужно ощущать себя частью этой огромной реальности.

Так Карел Абдыкулов приближается к открытию новых для себя возможностей в лепке человеческого характера. Но на этом пути до порога пока еще ближе, чем до цели.

В кинопортрете скульптора Ласло Месароша зрителю рассказана история жизни талантливого художника, представлена редкая хроника жизни и творческой деятельности Месароша в Киргизии, ставшей для него второй родиной. Свободнее всего Абдыкулову там, где его камера обращена непосредственно к работам скульптора, созданным в Киргизии. Снимая «Монгольскую весну». «Блудного сына», «Бетховена», режиссер-оператор удивительно тонко передает драматическое напряжение этих изваяний; точная смена ракурсов и световых эффектов подчеркивает замысел Месароша, его склонность к изображению мощных, эпических характеров. От этих фрагментов — прямая нить к финалу картины. Абдыкулов заключает фильм кадрами смелого парения орла высоко над горными кручами, в этих кадрах чувствуется сила, способность все объять, желание высоко взлететь и все увидеть — для этого и завершает режиссер свою ленту полетом отважной и гордой птицы. Такой финал был чреват опасностью оказаться излишне патетичным, но режиссер переходит к нему, сняв долгую дорогу среди гор, в чем-то схожую с жизненной дорогой скульптора, изобиловавшей крутыми и драматическими поворотами. И вновь — хроника, факт становятся основой поэтического содержания фильма. Режиссер ищет в «Отто Барче» и «Ласло Месароше» сочетания документальной достоверности и образности в новом для него пласте жизненного материала, эти картины кажутся интересными подступами к его будущим фильмам-портретам современника.

Некоторое время назад Абдыкулову поручили снять картину о молодом целинном совхозе. Поле в этом хозяйстве было искусственным, насыпным — иначе бы здесь не прижились виноградные лозы. Случилось так, что во время съемок в степь пришло стихийное бедствие. Буря, гроза, паводок обрушились на поле. Огромный труд людей был сметен силами природы за несколько суток. В эти дни и ночи киногруппа по пояс в воде, в бушующих потоках снимала происходящее. И здесь, в новом для него материале, Абдыкулов верен своим изначальным мотивам. Он вырывается за рамки чисто документального репортажа, ловит и запечатлевает куски жизни, в которых поступок видится движением души, проявлением лучших человеческих качеств, а деталь и подробность говорят о самой сути случившегося. Кинокамера запечатлела затопленную комнату, где сиротливо плавают детские игрушки, людей, покидающих свои жилища и уносящих с собой самое дорогое — фотографии близких. Документалисты сняли трагическую панораму смытого поля, лежащие на земле саженцы... Все это дало возможность режиссеру в полной мере передать драматизм минувших событий. И рассказать о силе человеческого единства.

Фильм «Строится поле» предстает романтической фреской. Но ни до этой ленты, ни позже (пока!) режиссер еще ни разу не обращался к такой социально емкой композиции. Страстная наступательность автора (в отличие от обычно присущей ему элегичности), проявившаяся в картине «Строится поле», на мой взгляд, таит в себе значительные потенциальные возможности, которыми документалист не вправе пренебрегать. Почерк Абдыкулова в фильме «Строится поле» во многом разительно нов. Картина вобрала в себя более объемный мир. Возможно, эти черты прорастут в будущих работах Карела Абдыкулова.

После фильма «Строится поле» режиссер обратился к излюбленному жанру лирико-ро-

мантической композиции. К щедрой россыпи народных традиций, дающих ему не менее щедрую почву для создания картины. Именно в этом ключе снята последняя лента Абдыкулова «Путы», рассказом о которой начаты эти заметки. Абдыкулов не ограничился в ней только фиксацией события — праздника «разрезания пут» в горном аиле, праздника тушоо, как называют его киргизы. Он снял красный хоровод гор, замыкающих кольцом зеленый луг, на котором пройдет тушоо, скупой, но выразительный пейзаж, на котором четко выписаны юрта, человек и лошадь, объединенные прочной, незримой связью. Человек вышел из юрты с радостным кличем, во весь голос оповещая мир о рождении ребенка... Абдыкулов снял и старика, плетущего бешик, колыбель, — и буквально несколькими кадрами передал движение времени... И вот сам праздник — доброго согласия земли и человека, мира, приветствующего нового человека, делающего первые шаги по земле.

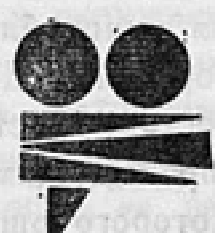
Малыша поставили на ноги, он идет, падает, плачет, но вновь подымается... Это ли не путь человека по жизни?.. Но главное — в протянутых руках главного героя картины. Он обращает их к мальчишкам, которые мчались, чтобы снять с него путы. Малыш чувствует, что без их помощи он не сможет идти дальше. И ребята бегут в ответ на его зов. Здесь вновь Абдыкулов проявляет родовые качества документального кадра — сегодняшнее сливается на экране с вечным. В подарках колхозным детям — велосипедах, играх, книжках, даже в живом петухе, в современном облике жителей села, в нынешнем ритуале празднества виден сегодняшний день древнего народа. И это сегодняшнее не нарушает, а обогащает дорогую для кинопублициста тему, лишает рассказ авторской надуманности, придает ему полнокровность и достоверность. И тем сближает его с предыдущим фильмом «Строится поле», опыт которого ощущается в «Путах».

Романтическое начало не часто присутствует в кинодокументалистике. Быть романтиком сегодня — сложно и ответственно. Каким показать современный мир мальчику из «Жорго»? Или малышу, которого освободили от пут перед первым шагом? Этот вопрос стоит перед каждым художником. Главный он и для Абдыкулова. Ответить на него он может только конкретно — фильмами. Ему предстоит новый поиск, гораздо более сложный и напряженный, чем на первом этапе. «Путы» разрезаны, но предстоит «строить поле» и перейти его. А для художника это означает — говорить со своим современником о том, что составляет суть его жизни, что его заботит и волнует.







теория и история

Как жизненный факт становится кинодокументом, а кинодокумент превращается в экранный образ? Об этом размышляет в своей статье доктор искусствоведения С. В. Дробашенко

Издано о кинематографе

Рецензируем книги А. Камшалова и Я. Березницкого

Кадр из фильма «ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ»

Пространство экранного документа

Сергей Дробашенко

В 1946 году В. И. Пудовкин в письме к английскому режиссеру П. Рота обратил внимание на необычайно усилившееся «стихийное вторжение фактов» в общекультурные процессы, в жизнь личности. «Война и ее последствия переполнили мир фактами величайшего значения, — писал режиссер. — Эти факты неумолимо вторгаются в круг интересов людей... Зависимость частной жизни от жизни страны в целом стала наглядной аксиомой»[1].

Атмосфера военных и первых послевоенных лет действительно характеризовалась обильным проникновением фактического материала во все сферы общественного бытия. В искусстве, публицистике, в средствах массовой информации нельзя не видеть связь этого явления с естественной реакцией общественного и личностного сознания на извращенные, антигуманистические формы истолкования действительности, насаждавшиеся фашизмом.

В этих условиях четко обозначился процесс, который привел в 60-е годы если не к «взрыву» (это определение, нередко употребляемое критикой, нам кажется излишне категоричным), то, во всяком случае, к бурной вспышке документализма, к его распространению в литературе, кинематографе, в системе средств массовой информации и пропаганды.

Вместе с тем документализм как эстетическая система принадлежит к наименее исследованным областям художественного процесса. Но если воспроизведение форм действительности входит в основную концепцию реализма — а это положение не подвергается сомнению, — то именно в этой сфере, очевидно, следует искать новые факты и обобщения, в равной мере значимые как для совершенствования художественной практики, так и для развития теории.

Ниже мы остановимся на некоторых проблемах экранного документализма, представляющих, как нам кажется, первостепенный теоретический интерес.

Экранное «удвоение» реальности

Несколько лет назад режиссер-документалист М. Меркель писала: «Самовыражаться в документальном кино автор не только может, но и должен»[2]. Еще более определенно высказался по этому поводу режиссер И. Беляев: «Всякий раз в любой ситуации, в любом круге общения я стараюсь уловить, а потом воспроизвести всеми известными мне средствами как можно точнее свое ощущение от объекта будущих съемок. Момент истины для меня в том, насколько соответствует изображение полученному впечатлению»[3]. Преувеличенное, неточное истолкование роли автора в документальном фильме неизбежно приводит к недооценке действительности. Итальянский критик Ф. Пекори, например, выдвигает постулат, утверждающий «эс-

[1] Пудовкин В. И. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1975, с. 247.

[2] «Литературная газета», 1978, 22 марта.

[3] Беляев И. Спектакль без актера. М., 1982, с. 67.

тетическую бесплодность» кинематографической идентификации экрана и жизни. Способность киноэкрана воссоздавать реальность он считает «мифом» — и притом мифом весьма невысокого художественного качества. Оценивая, например, такое крупное реалистическое течение, как итальянский неореализм, Пекори замечает, что идентификация кино с объективной реальностью, с правдой вещей и фактов — суть неореалистической ошибки. Неореализм, по мнению критика, был прогрессивным течением лишь в самом начале своего возникновения как орудие борьбы против буржуазного конформизма. Однако в дальнейшем он не сумел подняться над методологией «удвоения» реальности — причем реальности, которая, как ее характеризует Пекори, «не требовала исследования». И именно это, констатирует автор, явилось основной причиной упадка неореалистических тенденций, их нежизнеспособности. Социальная значимость проблематики, верность реализму выдается, таким образом, за причину поражения художественного направления [4].

Что же касается высказываний И. Беляева, как и некоторых других кинематографистов, то и в этом случае отчетливо обнаруживается смещение оценочных позиций. Ведь совершенно очевидно, что первостепенную важность имеет не авторское впечатление от объекта съемки, а соответствие (или несоответствие) этого впечатления объективному положению вещей, сущностным характеристикам отображаемого лица или явления, исторической истине.

Документальному кино, ведущему исследование действительности, наряду с художественностью нельзя отказывать в научной методологии — она лежит в самой его основе. А ведь всякой научной методологии неизбежно должна соответствовать «объективная истина, абсолютная природа» [5]. И она, эта истина, одна, их не может быть несколько и притом разных. Противостоят, не соответствуют друг другу уровни сознания, суждения, но не «истины». Уместно вспомнить в этой связи мысль Ленина, направленную против релятивизма в оценках действительности. Характеризуя категорию объективной истины, Ленин говорит о наличии в человеческих представлениях такого содержания, которое «не зависит от субъекта, не зависит ни от человека, ни от человечества» [6]. И в другом месте еще более определенно: «Правда не должна зависеть от того, кому она должна служить» [7].

Вот эта-то квинтэссенция объективной реальности, квинтэссенция правды и есть предмет документального кино. И потому столь опасно распространенное, граничащее подчас с защитой сомнительных амбиций, преувеличенное истолкование роли автора в документальном фильме. Авторская задача в конечном счете состоит в том, чтобы воссоздать на экране взятый в историческом контексте облик действительности, открыть в нем истину, которая никогда не утрачивает своего смысла.

В теоретическом плане достоверность как коренной признак экранного документализма содержит в себе соответствие знания об объекте самому объекту, выражает наивысшую степень уверенности в истинности, объективности знания. Сутью этого феномена являются не только содержательные, смысловые, но и, что особенно важно, анатомические подобия.

---

[4] См.: Pecori F. Cinema. Forma e metodo. Roma, 1974, p. 67—85.

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 138.

[6] Там же, с. 123.

[7] Там же, т. 54, с. 446.

Заземленность в реальности — особенность и сущность кино (а позже и телевидения) как искусства, как сообщения, как формы идеологии.

Экранный документ емок, лаконичен, насыщен содержанием. Он обладает возможностью концентрированно выразить суть сложного общественного процесса, показать личность и мир на изломе исторических судеб. Достаточно вспомнить хотя бы один из документальных кадров конца войны — гитлеровского солдата, сидящего на лафете разбитой пушки, ошеломленного, потерянного, утратившего себя.

Содержательная структура документального фильма, формирующаяся в процессе его создания, носит устойчивый, стабильный, объективно значимый характер.

Это положение — исходный пункт для построения методологической модели «кодовой системы» реальности в документальном кино. Именно поэтому оно нередко попадает под огонь критики, отказывающей человеческому разуму в способности распознавать строение и суть вещей.

В 1974 году в статье «Автопортрет фашизма» американский критик Г. Бахман писал: «Вопрос о возможности показа реальности становится опять важнейшим. Существует ли правда на экране? Быть может, надо признать ее невозможной и искать новые средства использования кино в политических целях: с помощью субъективности, преднамеренной пристрастности, принятой как таковая, с ясным сознанием того, что правду можно увидеть лишь в ограниченной перспективе». И тут же, переходя от признания действительной сложности вопроса к его вульгарному упрощению, критик развивает мысль о том, что человеческий разум якобы лишь химера, лишь «крайне зыбкое» качество, эксплуатируемое в обществе «властями» в нужном им направлении. Ставя в один ряд такие несхожие, созданные на принципиально различной основе произведения, как фильм Р. Флаэрти «Человек из Арана», советские документальные фильмы Д. Вертова, Э. Шуб, М. Калатозова и, наконец, фашистский пропагандистский фильм «Триумф воли», прославляющий нацизм, Г. Бахман, не утруждая себя доказательствами, замечает, что все они «мало чем отличаются по своей структуре», что реальность, объективность их содержания определялись «требованиями момента»[8].

И еще одна опасность таится в недооценке реального значения содержания кадра, в утверждении его «текучести». С особой яркостью она проявляется, если говорить о современном кино, в двух французских фильмах рубежа 60—70-х годов: «Скорбь и сострадание» и «Французы, если бы вы знали...»

Фильм «Скорбь и сострадание», снятый режиссером М. Офюльсом и журналистами А. де Седуи и А. Харрисом, посвящен годам оккупации Франции. Основной метод его создания — синхронный опрос свидетелей тех лет. Но вот что происходит со зрителем, когда на него обрушивается эта серия интервью (фильм длится четыре с половиной часа): он, зритель, утрачивает способность оценки сути явлений, сути фашистской идеологии. На экране рядом аптекарь, крестьянин, Мендес-Франс, участники французского Сопротивления, сэр Антони Иден, бывший капитан вермахта Таузенд в день свадьбы своей дочери. Все говорят, объясняют, каждый защищает свою позицию, каждый, внушают нам авторы, по-своему прав. Все это затуманивает, обволакивает сознание. На экране — уже свой особый, кинематографический мир, все дальше и дальше уводящий от действительности. И рождаются сомнения. Да полно, был ли фашизм?

---

[8] "Cinéma-74", N 183, p. 9.

А если был, то был ли он так уж страшен, как пишут в книгах?.. Так начинает думать человек, подпадающий под воздействие этой ленты. Ведь представлен фашизм вот этим капитаном Таузендом — симпатичным, образованным, гуманным человеком, отцом семейства, которого когда-то заставляли что-то там делать, но, заметьте, именно заставляли, приказывали. Если он и делал что-нибудь нехорошее, то не по своей вине.

Так обдуманно и целеустремленно на экране осуществляется интеллектуальный подлог...

Документализм как система

Достоверность, экранное «удвоение» реальности, «динамическое поле» фильма, образуемое взаимодействием его элементов, — все это органично входит в понятие системности.

Предмет этот необычайно сложен, и мы сможем обозначить здесь лишь самые первые подступы к нему.

Обращение к идеологическим системам подсказано самой природой документального материала, в котором достоверность модели выступает не только (и не столько) по частностям, сколько смыслово, концептуально, то есть идеологически.

Аспекты системного анализа документального фильма разнообразны. Существует вместе с тем несколько узловых «блоков» проблемы, к которым относятся: 1) группа взаимосвязей и закономерностей, вытекающих из отчасти уже рассмотренной выше коренной эстетической проблематики «фильм и действительность»; 2) закономерности в соотнесении частной миссии кинематографа и общекультурного процесса; 3) взаимодействия и взаимосвязи внутри видов кино и 4) особенности связей и сопряжений внутри еще более узкой системы — самого фильма. К этому необходимо добавить также социально-психологические аспекты распространения и восприятия фильмов.

Не претендуя на рассмотрение всего круга вопросов, мы постараемся провести предмет нашего исследования через этот теоретический лабиринт.

Предпринятые за последние годы в отечественной и зарубежной науке попытки подойти к объяснению строения произведений искусства (и в том числе фильма) с позиций семиотики и структурализма[9] не принесли ожидаемых результатов. В отдельных случаях они даже завели теорию в тупик, поскольку в рассуждениях авторов работ, во-первых, отчетливо обнаружилась невозможность глобального решения вопроса, а во-вторых, так или иначе вновь вылезла на свет давно известная, философски несостоятельная попытка разъединения категорий содержания и формы, стремление выявить некие сущностные характеристики драматической конструкции без достаточного учета заполняющего ее «состава». Категории суждений, принятые (и эффективные) в лингвистике, формальной логике и некоторых других научных дисциплинах, в ряде случаев выдвигались в структуралистских исследованиях по искусству (публицистике, телевидению) вместо уже выработанных и оправдавших себя искусствоведческих терминов, претендуя на их замену, однако не смогли этого сделать, поскольку не учитывали их специфику. Не случаен в силу этого и быстрый закат структурализма как базовой эстетической системы (на что он в своих крайних проявлениях одно время претендовал).

Один из наиболее сложных и интересных вопросов — установление параметров понятия целостности в его применении к идеологическим системам.

---

[9] Исследования Ю. Лотмана, А. Моля и других.

В общей теории систем существует достаточно разработанный аппарат различий и разграничений совокупностей, функционирующих (или изучаемых) как целое и целостное. Определены некоторые философские критерии этих понятий. Сущность целостности так или иначе связывается в общетеоретическом аспекте с определенным уровнем организованности системы, наличием в ней упорядоченных связей и отношений. При этом главная мысль, направленность активно проникают во все промежуточные и составляющие звенья и элементы структуры, программируют их деятельность.

По определению одного из первых авторов общей теории систем Людвига фон Берталанфи, к понятию целостности добавляется еще следующее значение: в системах, обладающих этим свойством, изменение любого элемента оказывает воздействие на другие элементы и систему в целом, вызывая изменения в ней, и, напротив, изменения каждого из элементов зависят от состояния других элементов и общего состояния системы. Понятие целостности противопоставляется Берталанфи понятию суммативности, при которой связи между элементами практически отсутствуют. Общим признаком целостности является также *динамическое взаимодействие* частей системы.

И самое главное, что для нас особенно важно в связи с подходом к анализу системных принципов в экранном документализме: для образования системы, для формирования в ней свойств целостности необходимо наличие не любых, не просто отношений между частями, а совершенно определенных—*системообразующих отношений*. В нашем случае эти функции порождает и развивает авторский замысел, исчерпывающий себя в законченной аудиовизуальной структуре. Однако он всегда должен быть подвергнут анализу на предмет его соответствия объективной картине отражаемой реальности.

Ситуацию гибкой, пластической зависимости структурных частей от строения целого мы можем обозначить, воспользовавшись терминологией общей теории систем, как «принцип восковой куклы» [10]. Согласно ему, полная подчиненность частного (личности, индивидуума, «А-объекта») в сложной системе (обществе, совокупности, коллективе) задачам общего нецелесообразна, поскольку «А-объект», лишенный индивидуальной целевой функции, теряет возможность исчерпывающего проявления себя и активного совершенствования.

Кинематографический кадр — кинодокумент — не допускает абсолютной свободы, произвола в обращении.

С другой стороны, кадры, монтажные фразы, весь экранный материал фильма выстраиваются так, чтобы не терять из виду его основную, ведущую целевую функцию, заданную целым.

Ведущим началом в определении целостности картины является авторская позиция. Именно она создает то единство «высшего порядка», которое способно охватить все частности, детали, все элементы киноповествования, организовать их в органично спаянную структуру.

Указания на ведущую роль целого, подчиняющего себе разнородные элементы выразительности фильма, неоднократно высказывались в киноведении. Взаимозависимость частного и целого, распространенная на кино, истолковывалась даже как «закон строения» экранного произведения (С. Эйзенштейн, Д. Вертов).

Со всем этим можно согласиться, поскольку здесь действительно применен всеобщий закон строения материи. Однако в отношении к предмету наше-

---

[10] См.: Проблемы методологии системного исследования. М., 1970, с. 107.

го исследования необходимо существенное дополнение — оно вытекает из сказанного выше.

Системность документального фильма — это нахождение и раскрытие связей, существенного в реальности, придание ей экранной организованности в соответствии с законами ее самой и с законом, концепцией, развитием авторской мысли.

Содержание этого понятия в рассматриваемой области шире понятия драматургии и даже понятия языка фильма, поскольку системность в этом качестве органично сочетает в иллюзорной реальности также (и прежде всего) сущностные проявления реальности подлинной.

Таким образом, устанавливается следующая иерархия творческого процесса в документальном кино:

1) основополагающая философская категория методологии отражения;

2) системность как ведущий признак общей концепции явления;

3) комплекс используемых изобразительно-выразительных средств (язык фильма).

Язык входит в систему, подчиняется ей.

В понятие системного принципа применительно к кинематографу входит также исторически сложившееся взаимодействие актерских и документальных сцен внутри фильма и, если рассматривать эту проблему еще более широко, — контакт, взаимовлияние видовых признаков игрового и документального кино. Мы говорим именно об исторической обусловленности процесса, поскольку в кинематографе, как и во всяком крупном явлении культуры, на разных исторических этапах менялись тематические, жанровые, видовые соотношения, и системно-структурная сетка его в этом плане никогда не оставалась постоянной.

Новые решения в русле исследуемой проблематики дают телевизионные фильмы «Операция «Трест» А. Юровского и С. Колосова (1967), «Жизнь Бетховена» Б. Добродеева и Б. Галантера (1979).

В «Операцию «Трест» введена реальная фигура историка, профессора А. Ф. Макарьева, как бы документального носителя разворачивающейся на экране драмы и одновременно — комментатора ее. Прямого контакта этого персонажа с актерским материалом, как правило, не происходит — этот контакт совершается преимущественно в нашем сознании при просмотре фильма. Но структурно, системно фильм построен именно как органичное соединение документальных и игровых кадров, образов, взаимодействующих друг с другом, рождающих в этом взаимодействии новое качество.

Драматическая структура такого рода, несомненно, связана с ролью комментатора как посредника между экраном и зрителем, утвердившейся на телевидении. Однако в рассматриваемом произведении фигура комментатора и его экранная роль значительнее. Особенно в оценках развития исторического процесса, непреодолимости происходящих революционных изменений.

Психологическая «драма идей» — «Жизнь Бетховена» — несколько иной структуры. Актерские образы в ней в гораздо большей степени преследуют цель предельно точного восстановления исторического прошлого. А это достигается не столько портретным сходством, скажем, П. Кадочникова с Роменом Ролланом, роль которого он исполняет, или А. Кайдановского с Антоном Шиндлером, сколько достоверностью чувствований, мыслей, конфликтов, темпераментов и мировоззрений, которые выражаются на экране главным образом в диалоге. При этом авторы не столько цитируют своих героев (в некоторых случаях это было бы невозможно), сколько наглядно «реставри-

руют» эпоху, драматизируют повествование, которое в каждом случае опирается на жизненные факты, правду характеров, поведения, поступков реальных исторических лиц.

Приведенными примерами, разумеется, не исчерпывается ни методология, ни, тем более, суть проблемы сочетания на экране документов и актерских сцен. Художественная практика дает в этом направлении самые различные решения, раздвигающие границы возможных теоретических обобщений, усложняющие их. В современном кинематографе документализм все более и более превращается в определенную систему мышления, систему объективизации отображаемой действительности, соотносимую с другими художественными системами. Кинодокументы, вторгаясь в игровой сюжет, создают не только внешние, но и глубинные психологические характеристики атмосферы, в которой действуют герои, которая определяет их жизнь. Это отчетливо видно, скажем, на примере таких картин, как «Мертвый сезон» С. Кулиша, «Жюль и Джим» Ф. Трюффо.

С рассмотренными свойствами документального фильма связаны и некоторые частные особенности образования эстетической структуры.

Нетрудно заметить, что в ряде современных документальных картин источник экранной информации непрерывно меняется. Отражающее сознание протекает как бы по различным каналам, проявляет себя то через авторскую речь, интервью, то через архивный документ, изобразительную деталь, монтажное сопоставление. Основополагающую роль в динамично развивающемся «поле» такого рода играет реальность — ее прямые, запечатленные камерой сигналы. Образуется сложное единство отражения и отражаемого, понятия (авторской концепции) и самой жизни.

Указанная особенность представляет собой итог определенной исторической эволюции экранного документа, имеющей общие черты с литературным процессом.

В начале своего развития многие литературные формы основывались на повествовании всевидящего, вездесущего автора — своего рода мага и волшебника, которому было открыто все. События, люди сами за себя не говорили — от их имени выступал рассказчик. Эта модель сохраняется, как известно, и в некоторых современных жанрах. Отражающее сознание в этом случае выступает однозначно — в форме авторского монолога.

Одновременно развивалась и другая тенденция, содержащая, наряду с описанием, стремление дать право голоса самим объектам изображения и прежде всего, разумеется, человеку. Мир при этом оказывался полнокровней, богаче. Это была новая ступень художественного познания в искусстве.

Сходные явления характерны и для документального фильма. Здесь также отчетливо наблюдается усложнение драматической структуры, развитие полифонии. Экранная структура складывается из наблюдения, анализа и синтеза наблюдаемых фактов, авторского комментария и, как фактора особой важности, — самовыражения, самораскрытия героев и событий, фиксируемых камерой с минимальной эстетической обработкой. Основную роль в сознании и восприятии фильма начинают играть подлинность, глубина отражения. И если раньше, в менее развитых формах экранной публицистики, авторская трактовка была однозначным фактором эстетического осмысления действительности, то теперь отражающее сознание становится многозначным, содержит нередко факты и явления, противоречащие друг другу.

Герой, на котором останавливает свое внимание автор, в развитой документальной системе такого рода может

быть концептуален, может нести определенную идею. Он сам, его действия, взгляды могут явиться одним из главных опорных структурных узлов в фильме, притягивающих к себе остальные, фоновые элементы. Как правило, так и происходит в фильме-портрете, в центре которого находится обычно одна и притом сильная личность. При этом позиция героя не обязательно будет выражать авторскую точку зрения. Важно лишь, чтобы последняя также была заявлена последовательно и ясно. Достаточно вспомнить хотя бы такой фильм, как «Смеющийся человек» В. Хайновского и Г. Шоймана, где исповеди карателя Конго-Мюллера принципиально п р о т и в о с т о и т авторское мировоззрение. Именно такого рода самораскрытие персонажа нередко становится доминантой произведения, формирующей его философское содержание и драматургию.

Второе замечание связано со степенью и характером и н ф о р м а ц и о н н о й н а с ы щ е н н о с т и драматургической ткани фильма.

Согласно современным научным представлениям, полнота отражения зависит от его информационной плотности. Являясь сущностной стороной отражения и свойством всех материальных систем, информация при этом не исчерпывает отражения, а выступает лишь как его объективированный инвариант. Отсюда и вытекает то значение, которое приобретает насыщенность информационного посредника.

Остановимся в этой связи на одном из выдающихся произведений советского кино — киноэпопее «Великая Отечественная», созданной в конце 70-х годов под художественным руководством Р. Кармена.

Рассмотрение информационного потока в познавательной цепи «объект — субъект» на примере названного произведения приводит к выводу о его исключительной емкости, многоаспектности. В самом деле, мы встречаемся здесь по крайней мере с шестью каналами информации: 1) хроника жизни фронта и тыла, снятая советскими операторами, — основной содержательный материал картины; 2) концептуальная авторская трактовка событий: дикторский текст, монтажные решения, карты, схемы; 3) документы периода войны, используемые в качестве самостоятельных аргументов (приказы, сводки и т. п.); 4) синхронные съемки — свидетельства участников сражений, полученные в период работы над фильмом; 5) материалы, относящиеся к действиям союзных войск, — особая линия фильма, примыкающая к его основной теме, и, наконец, 6) немецкая кинохроника, позволяющая получить важные дополнительные данные для характеристики врага и показа мужества советского народа. Цементирует, объединяет всю эту сложную систему авторский комментарий. Уже одно это перечисление дает понять, каким богатством средств располагали авторы для впечатляющего и убедительного решения своей задачи, сколь полно были учтены и использованы ими закономерности распространения информации. Этими обстоятельствами, в частности, и объясняется высокая степень эффективности воздействия фильма.

Информационные посредники, возникающие при передаче сообщений, по своему качественному составу весьма различны.

Как известно из теории связи шенноновского типа, статистическая информация, основанная на кодировании с помощью двоичных знаков, предполагает внутри себя ряд обязательных условий, в числе которых — отвлечение от смысла передаваемого сообщения. Однако при этом сохраняется (и не может не сохраняться) нечто общее между материальным носителем (объектом отражения), характером информационных сигналов и конечным результатом

передачи информации. Это общее есть свойство структуры. Поэтому мы и можем говорить об изоморфности одних материальных агентов связи с другими. В более высоких формах передачи информации сигнал, чтобы выполнить свою роль, должен иметь значимость внутри данной системы. Последнее обстоятельство вновь возвращает нас к проблематике документализма.

Полнота знаний об объекте в экранном документализме накапливается в процессе движения информационного потока. В этой связи очевидно, что чем выше, совершенней организация отражающей системы, тем точнее и полнее (при прочих равных условиях) фильм способен воспроизвести содержание объекта, тем с большей вероятностью открывается и познается в нем фундаментальность и сложность отражаемых структур. Справедливость этого положения мы уже видели на примере «Великой Отечественной».

В понятие «совершенство организации отражающей системы» входит тип, характер кодирования, осуществляемого при передаче информации. И вот здесь-то в полную меру проступает особенность документального кино: его отражающая система представляет собой не что иное, как аудиовизуальный ряд, адекватно воссоздающий материальные объекты. Иными словами, кодирование в этой системе совершается на уровне передачи «слепков» — образов реальности, несущих в себе объективный познавательный смысл.

При осуществлении отражения ряд качеств, свойств предмета или явления неизбежно утрачивается; остается то, что можно перевести в другой «состав», так или иначе формализовать.

В экранном документализме подобной формализации, строго говоря, не существует: явление при переносе его на пленку сохраняет свою плоть и кровь, свой живой облик.

Указанная схема не воплощается, разумеется, механически вне заложенного в ней творческого, идеологического компонента. Однако рассматриваемая в ситуации познания, она уже сама по себе содержит важную гносеологическую основу — наибольшую степень значимости, существенной приближенности информационного посредника к отражаемому объекту, способную обеспечить устойчивую материальную связь между отражаемым явлением и его образом.

Наличие устойчивой информационной связи между объектом и субъектом столь существенно, что оно квалифицируется современным знанием как своего рода гносеологический принцип[11].

Отсюда понятно и то значение, какое приобретает экранный документализм как уникальная система в общей концепции отражения.

Опережающее отражение

Особенностью отражения в документальном кино является, таким образом, резкое качественное сокращение дистанции между действительностью и кадром, реальным объектом и его иллюзорным двойником.

Необходимое условие достижения адекватности и достоверности в любых формах отражения — воссоздание познаваемого объекта в движении. «Совпадение мысли с объектом, — писал Ленин, — есть **процесс**: мысль (=человек) не должна представлять себе истину в виде мертвого покоя, в виде простой картины (образа), бледного (тусклого), без стремления, без движения...»[12] Движение, актив-

---

[11] См.: Проблемы теории познания, логики и методологии науки. М., 1974.

[12] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 176—177.

ность — коренное свойство материи. При этом диалектический материализм рассматривает движение не только в его физических формах, но в еще большей степени как *«стремление, жизненный дух, напряжение»*. «Первичные формы материи суть живые, индивидуализирующие, внутренне присущие ей, создающие специфические различия *сущностные силы»* [13].

Действие, направленность «сущностных сил», формирующих материю как субъект всех ее измерений, — важнейший объект исследования в документальном кино.

В связи с развитием технической основы контактов, распространением и совершенствованием средств массовой информации и пропаганды значение творческой активности человека в огромной степени возрастает. Стихийность общественной жизни ныне со всей определенностью выступает как фактор, резко сдерживающий движение истории. В контексте этого и любой вид художественной, журналистской деятельности должен оцениваться через его связь с вектором социального прогресса, с учетом возможностей и тенденций общественного развития.

В современном естествознании разработана фундаментальная закономерность приспособительной жизни организмов, испытывающих воздействие окружающей среды. Согласно теории физиолога П. К. Анохина, из массы воздействий, которым подвергается живой организм, последовательно и повторно развертывающиеся явления внешнего мира стали основой для развития приспособительных реакций организмов и для всей дальнейшей эволюции их структур. Этот феномен, отмечает Анохин, основан на причинно-следственной связи, которая улавливается, фиксируется организмом (или какой-либо из его функциональных систем) и затем усваивается, вводится в программу поведения. Начальные раздражители-сигналы становятся в этом случае предупреждением о вероятном будущем и дают возможность живому существу подготовиться к нему. Описанная цепочка и составляет механизм опережающего отражения. П. К. Анохин характеризует его как «универсальный принцип» [14] приспособления организма. Этот принцип обнаруживает себя фактически во всех основных процессах эволюции.

В применении к общественной жизни опережающее отражение дополняется привнесением в процесс четко выявленных мыслительных моделей будущего, способных стать реальной направляющей силой общественного развития. Общество по отношению к подобным моделям становится как бы системой в целом, оставляя свободное поле для их активного проявления. Прообраз будущей структуры создается уже в настоящем на идеальном уровне.

Итак, в живой природе моделирование будущего осуществляется с помощью генотипов, содержащих кодированные прообразы структур будущих организмов.

В общественной жизни роль предвидения выполняют мыслительные модели, включающиеся в развитие общественного процесса, активизирующие его.

Опережающее отражение в применении к общественным процессам дает возможность по-новому понять мысль В. И. Ленина о том, что противопоставление идеального и материального в отражательной деятельности не должно быть чрезмерным. Пределы абсолютной необходимости и абсолютной истинности этого противопоставления

---

[13] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 142.

[14] Анохин П. К. Очерки по физиологии функциональных систем. М., 1975, с. 245.

определяют направление гносеологических исследований — не более. «За этими пределами оперировать с противоположностью материи и духа, физического и психического, как с абсолютной противоположностью, было бы громадной ошибкой»[15], — писал Ленин. Творческое предвидение способно стать действенной конструктивной силой реального бытия.

Документальное кино не может отражать вчерашний или только сегодняшний день — оно должно улавливать взаимосвязь, движение событий. В этом отношении авторский замысел документалиста целиком опирается на научную основу, входит в разработанную наукой концепцию отражения, наследует и воплощает ее закономерности. Он остается одновременно творческим процессом, поскольку организация структуры фильма протекает по законам художественного мышления.

Развернутое, многостороннее, взаимосвязанное использование документального материала положено в основу киноэпопеи «Великая Отечественная». Опыт этого выдающегося произведения позволяет судить о конкретном авторском применении сложных философских моделей в содержательно-композиционной структуре фильма.

Принцип многопланового мышления, раскрытие связи времен заявлены в этой картине уже с самых первых кадров.

Находясь на Красной площади в Москве через тридцать шесть лет после начала Великой Отечественной войны (фильм создавался в 1977—1978 годах), комментатор картины Берт Ланкастер говорит:

«Такими же мирными и солнечными выглядели Красная площадь и вся Москва летним утром 1941 года. Люди не знали еще, что гитлеровские полчища — огромная пятимиллионная армия — вторглись в их страну».

Монтажный переход — образ нацистского вторжения, подавляющий мощью техники, неудержимостью движения. В нем открывается не только конкретно-исторический, но и психологический пласт времени: мы видим наступление гитлеровских войск как бы глазами тех, кто пережил его тогда, в сорок первом. А текст, внося новую краску — взгляд современного историка, — звучит с холодной бесстрастностью документа: «190 дивизий, 5 с половиной миллионов человек, 47 тысяч пушек, 4 тысячи 300 танков, около 5 тысяч самолетов...» И напротив, полон глубокого чувства голос комментатора на кадрах Пискаревского кладбища в Ленинграде, когда он переводит на английский язык текст лежащей на могиле записки: «Мама, я принесла тебе хлеб, который ты мне отдавала». Здесь Ланкастер как бы поднимается над фильмом, над событиями, в нем описанными, становится самим собой — еще один точно найденный контакт времен.

И далее каждое из крупных событий войны показывается, осмысливается, комментируется в общем ходе военных действий, рассматривается с дистанции наших дней. Отражающее сознание меняется: то это личностно окрашенный комментарий, то документ, монтажный образ, свидетельство очевидца. Фильм в своей структуре представляет сложное переплетение происходящего на экране непосредственно, сейчас, с тем, что произойдет в будущем, что предшествовало настоящему. Это дает возможность не только показать исторический материал, но и раскрыть философию истории.

Проекция в прошлое, соотношение прошлого с настоящим, выявление причинно-следственных связей в развитии явлений, в формировании харак-

---

[15] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 259.

тера — особенность и таких многоплановых картин, как «Суд народов», таких фильмов-портретов, как «Без легенд», «Катюша». На построении фильма-портрета в связи с рассматриваемой проблематикой следует остановиться подробней.

Опережающее отражение в экранной характеристике героя — наиболее тонкий, сложный вопрос. В самом деле, мы ведь не можем свести проявление описываемого феномена к банальной, с научной точки зрения, лежащей на поверхности причинно-следственной цепочке. Выше уже указывалось, что в отражении деятельности человеческого сознания, жизни личности связи и опосредования нередко уходят в самую глубину этого процесса и весьма трудно поддаются вычленению и анализу. Они становятся теми самыми лежащими в основе вещей «сущностными силами», о которых писал К. Маркс. Так как же поступать в этом случае? Возможно ли на обозначенном «поле» результативное кинематографическое исследование предмета? Чтобы ответить на этот вопрос, нам потребуется рассмотреть некоторые особенности построения цикла картин режиссера В. Дашука «У войны не женское лицо» (1981—1984).

Цикл объединенных этим названием (и — сразу же добавим — внутренней авторской темой) документальных лент состоит из нескольких серий: «Это была не я», «Стрелять хотела...», «Утро туманное, утро седое...», «Я встретил вас...», «Тогда я не плакала...», «Милосердие» и других. Названия лент передают их содержание, их лирическую тему.

В фильмах, состоящих главным образом из синхронных интервью, сопоставленных с выпечатанными, укрупненными, замедленно движущимися на экране кадрами военной хроники (их можно рассматривать в этой концепции как полусон, смутное воспоминание), даны портреты нескольких теперь уже немолодых женщин — участниц войны: медсестры Ольги Омельченко, командира орудийного расчета Валентины Чудаевой и медсестер, сандружинниц — Нины Вишневской, Софьи Дубняковой, Ларисы Дейкун, минской подпольщицы Людмилы Кашичкиной и других.

Девушки — медсестры, солдаты — сыграли, как известно, большую роль в войне, несли наравне с мужчинами нелегкую солдатскую ношу. И в фильме не подвергается сомнению необходимость их участия в сражениях. Но столь же определенно сказано, что это — суровое, трудное, не женское занятие. Эта мысль особенно ясно выявлена в первой новелле, содержащей рассказ Ольги Омельченко. Героиня была не только медицинской сестрой, вынесшей с поля боя 137 раненых. Случилось так, что она участвовала в расстреле группы паникеров — своих же солдат, которые в какой-то момент струсили, не пошли в атаку. После окончания войны Ольга перенесла психическое заболевание. Заканчивается ее рассказ на экране горьким, глубоко выстраданным признанием: «Война, конечно, не забывается. Эти ужасы, которые я пережила... Но мне кажется, что это была не я, а какая-то другая девчонка».

Это была не я... Так говорит человек, когда он очень хочет что-то забыть. Так, видимо, могла бы сказать о себе каждая из героинь фильма В. Дашука. Они понимают, ясно оценивают значение фронтовой работы. Но ни для кого из них она не прошла даром.

В фильме В. Дашука авторская мысль получает неопровержимое подтверждение в материале, вытекает из него. Вопиющая противоестественность войны органично и сильно выявлена в судьбах героинь картины, в строе чувств, который сформировался

у женщин как итог пережитого, во всем их сегодняшнем облике, уходящем корнями в прошлое. Это как бы негатив опережающего отражения, пущенная назад пленка психической жизни личности, выявляющая ее эволюцию, формирование духовного мира.

Подтверждением высокой эффективности пространственно-временной ориентированности мышления в экранном документализме может служить еще одно произведение — фильм американского режиссера Г. Реджио «Суматошная жизнь» (оператор Р. Фрик, композитор Ф. Гласс, 1983).

«Суматошная жизнь» — ярко зрелищная философская поэма, снимавшаяся около семи лет в нескольких штатах Америки, экранное размышление о судьбах мира, о настоящем и будущем земной цивилизации. Фильм приковывает внимание удивительным операторским мастерством, монтажными решениями, музыкой, которая на протяжении всего действия определяет его эмоциональный строй. Основная особенность этого произведения — рассмотрение жизни как процесса, предвидение его результатов.

Мы могли бы определить этот фильм как кинематограф мысли, кинематограф открыто выраженной волевой авторской трактовки материала. Напряженная (хотя и внутренне холодная) страсть; гневное (хотя и внутренне бессильное) осуждение той формы цивилизации, которая породила вместе с комфортом его оборотную сторону — стандартизацию, подавление личности, а в итоге еще и атомную угрозу; апокалиптическое предвидение близкого конца мира — всё это разворачивается перед нами будто присланный с другой планеты свиток, содержащий описание жизни и смерти Земли.

И заключительные титры фильма — в них авторы также вложили несколько существенных значений.

Прежде всего переводится название фильма — «Коянискатци». Дается пять истолкований этого слова, взятого режиссером из языка древнеиндейского племени хопи: 1) безумная жизнь; 2) шумная жизнь; 3) жизнь — это распад; 4) жизнь — это потеря равновесия; 5) жизненная концепция предполагает другой образ жизни.

Затем следуют выдержки из древних хопийских пророчеств:

«Извлекая драгоценности из земли, накличешь беду.

Пришествие судного дня будет ознаменовано появлением сплетения паутины на небе.

Сосуд с пеплом может быть сброшен однажды с неба, и он может сжечь землю и заставить кипеть океан».

Древняя символика причудливо сливается на экране с приметами новейшей американской цивилизации. Режиссер в своих публичных выступлениях говорил о том, что эта линия его картины основывается на мифологической концепции древних индейских племен. Однако в фильме очевидно также влияние мифологии и религиозных верований народов Центральной и Восточной Азии. Символика Г. Реджио, даже если она не всегда понятна непосвященным, обогащает выражение авторской мысли. В контексте фильма она способна произвести сильное подсознательное впечатление.

Необычный, длящийся около часа кинематографический эксперимент — исповедь потрясенного сознания, обращенная к тем, по всей вероятности, немногим, кто способен услышать авторов и разделить их тревогу. Эта тревога, как легко понять, основана на вполне реальных фактах.

Все же идея фильма неоднозначна: экран оставляет проблеск надежды.

Если обратиться к философской базе нашего анализа, то становится очевидным: познание и его эмоциональная

сила в экранном документализме становятся тем полней, чем они истиннее, чем точнее облик явления выявлен в изобразительной части фильма, в кадре, слове и монтаже, отражающем динамику процесса.

Научный принцип познания в документальном кино совпадает с принципом выражения.

В итоге мы приходим к выводам, которые — подчеркнем это — относятся лишь к начальной стадии рассмотрения опережающего отражения внутри идеологического процесса. Сам подход к этой проблеме возможен, очевидно, лишь постольку, поскольку закономерности реальности переносятся на родственную ей почву экранного документализма.

Итак, в концепции этого последнего опережающее отражение обнаруживает себя в следующих основных аспектах:

1) в качестве указания на конкретную прикрепленность, динамику и причинно-следственную обусловленность явления;

2) как форма (средство, способ) раскрытия взаимосвязей и иерархии фактов;

3) как компетентное авторское предвидение результатов процесса.

Сказанное не означает, что каждый фильм должен превращаться в своего рода оракула, предсказывать будущее. Выше уже подчеркивалось, что отражательные свойства в сложных формах организации материи не проявляют себя односторонне и примитивно. Суть их в том, что они лежат в самом основании отражения, формируют — нередко ассоциативно, скрытно — его энергетические силы. В экранном документализме они влияют — позитивно или отрицательно — на объективную значимость авторского замысла, методологию подхода к материалу, экранную организацию. И несомненно: целенаправленное использование этих факторов в высшей степени способно содействовать выработке оптимального варианта ориентации творческого мышления в освещении преемственно-поступательных сторон истории, в отображении жизни личности.

Опережающее отражение есть отход от эмпиризма, развернутое, осознанное приложение научной методологии и философских критериев к оценке фактов. Оно помогает выявить целостность и динамизм общественной ситуации, включает в себя конкретно-исторический подход. Это определенно просматривается в психологии движения экранного образа, в проявленности связей личности и эпохи, в типе включенности объекта в причинно-следственную цепь времени.

Опережающее отражение — тип мышления с новым содержанием критерия значимости — выступает как важнейший признак современности документального фильма и требует освоения в различных видах кинематографического процесса.

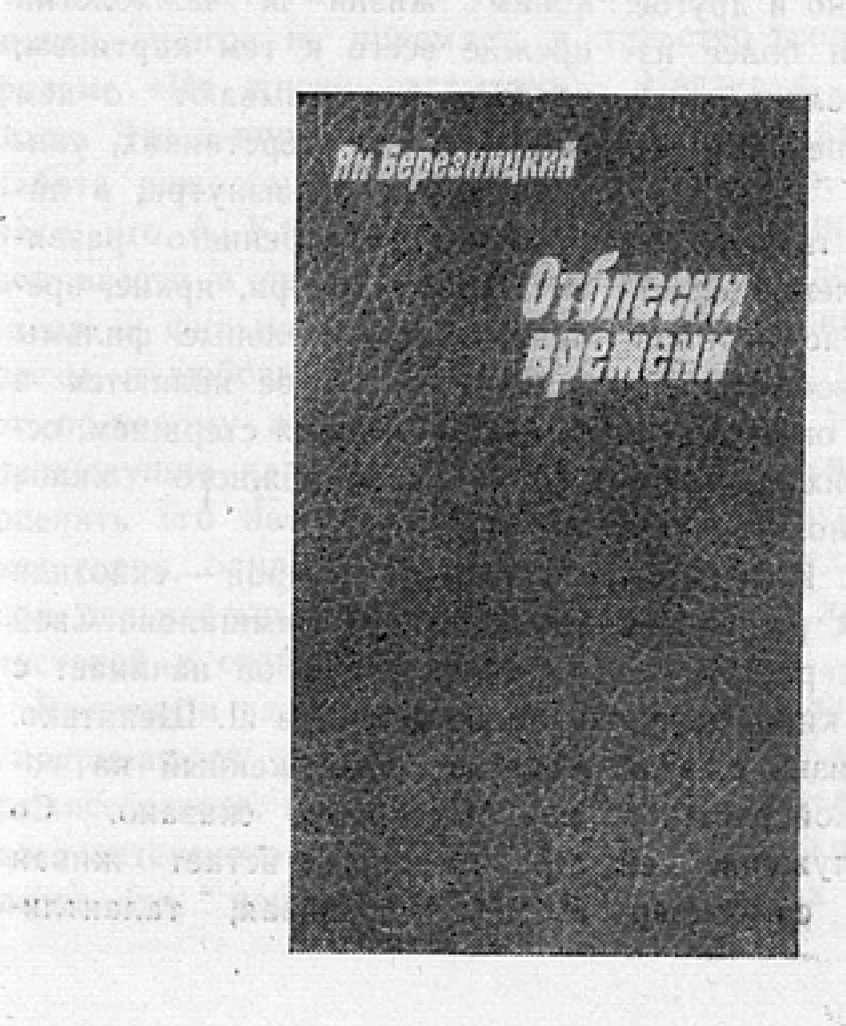
издано о кинематографе

А. Камшалов. Право на поиск. М., «Молодая гвардия», 1984



Известно, что больше половины всесоюзной киноаудитории составляют подростки, юноши и девушки. Часто смотрят они фильмы и по телевидению. Молодой зритель — зритель, конечно, особенный. Эмоциональный, увлекающийся, категоричный и наряду с этим переменчивый в своих суждениях и мнениях о произведениях экрана. И нередко в них ошибающийся, теряющийся перед сложностью новой художественной информации. В этом, скажем честно, его бывает и трудно винить. Как мы знаем, в школах только развертывается сеть кинофакультетов и кинолекториев, но развертывается она ввиду общей перегрузки учебных программ, а также и по ряду других объективных причин весьма медленно. От таких перегрузок вроде бы не страдает телевидение. И кое-что оно делает для кинообразования. Показывают, например, классические фильмы, иногда сопровождая их вступительным словом киноведов. Однако проблемы современного фильма, да еще с учетом молодежного восприятия, затрагиваются на телевидении редко, бессистемно, вне дискуссий и широкого обмена мнениями.

Вместе с тем необходимость в систематическом, научно обоснованном кинообразовании исключительно велика. Художественный мир, эстетические вку-



ты и ориентации подрастающего поколения формируются под решающим воздействием экранных произведений. Это во все возрастающей степени осознается нашими издательствами. Конечно, прежде всего «Искусством», хотя у него профиль больше академический, теоретический. Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства выпустило серию интересных брошюр, ориентированных на молодого читателя. К нему присоединилось «Просвещение»; о книгах, вышедших в нем массовыми тиражами, недавно писало «Искусство кино». Раньше мы справедливо упрекали издательство «Молодая гвардия» за то, что оно чурается книг о кино. Отчасти этот упрек остается в силе и сегодня. Однако лед тронулся и здесь. В последние годы издательство стало поворачиваться лицом к экранному искусству. Веское свидетельство тому и новая книга А. Камшалова «Право на поиск», выпущенная массовым тиражом.

Она ориентирована преимущественно на молодого читателя — пусть и не очень еще сведущего в теории и истории кино, но думающего, деятельного, стремящегося серьезно разобраться в сложных вопросах экранного искусства, как оно развивается сегодня. Отсюда тон и стиль книги. Не запугивая читателя специальной терминологией, А. Камшалов спокойно, по-деловому, но и внутренне страстно, заинтересованно размышляет о современном кинопроцессе, приглашая читателя к самостоятельным раздумьям, к выработке объективных суждений и выводов. Работа А. Камшалова, к счастью, совершенно лишена как налета дидактичности и менторства, так и заигрывания с молодежью, — а то порою мы начинаем льстить молодому читателю: какой он умный, все понимающий, знающий. Он действительно умный, однако далеко не все понимающий и верно оценивающий. Камшалов идет и на спор с ним, в тактичной форме предостерегая его от поспешных суждений.

Материал книги — самый горячий. Это современные фильмы, которые у всех на памяти. Но основное свое внимание автор уделяет тем произведениям, которые создаются молодыми кинематографистами и адресованы в первую очередь юному зрителю. Конечно, понятие молодости в искусстве — понятие условное, относительное. Настоящий художник всегда молод, всегда сохраняет свежесть чувств и восприятия реальности. Но понятно и другое. Крупные мастера и более известны широкой публике, и написано о них больше. Так что стремление автора сосредоточиться на анализе творческого опыта новых поколений советских кинематографистов вполне оправданно и своевременно.

Безусловно, этот опыт не существует вне великих традиций революционного кино. Как верно подчеркивает А. Камшалов, они «живы, на них равняются все, кто пришел всерьез и навсегда в искусство кино, навечно связал свою жизнь с этой удивительной и такой сложной музой» (с. 5). Служение ей требует огромной самоотверженности, яркого таланта, глубокой идейности, высокого профессионального мастерства. Все это не приходит само собой, а предполагает постоянную личностную активность молодого художника, смелый поиск новых тем, сюжетов, форм. Поиск нового героя, в образе которого художественно результируются, обобщаются современная действительность, великие свершения нашего народа.

А. Камшалов справедливо выступает против распространившейся ныне концепции некоего дистиллированного «молодого кино». Мне тоже приходилось писать об этом, и поэтому мне особенно близка мысль автора о том, что молодому зрителю внятны и нужны фильмы самые разные по своим тематическим и стилевым характеристикам. В то же время нельзя упускать из виду и возрастно-психологические особенности его восприятия. Он «тянется по естественным законам жизни и психологии прежде всего к тем картинам, которые рассказывают о нем самом, о его сверстниках, увиденных как бы изнутри, в динамике их внутреннего развития. Иначе говоря, яркие, зрелищно выразительные фильмы о молодом герое являются и должны являться стержнем, основой «молодежного кино» (с. 11).

Молодой герой — сквозная тема книги А. Камшалова. Свой разговор о нем он начинает с анализа фильмов Л. Шепитько. «Талант, помноженный на волю». Прекрасно сказано. Со страниц книги встает живая Лариса — красивая, талантли-

вая, энергичная, целеустремленная. Ее фильмы «Зной», «Крылья», «Восхождение» вошли в золотой фонд нашего послевоенного кинематографа. Первый раздел книги составляют очерки о видных наших режиссерах, которых мы, кажется, еще вчера называли молодыми; теперь они уже набрали силу и мастерство. Это Н. Губенко, В. Меньшов, Н. Михалков, Р. Нахапетов, С. Соловьев. Очень разные художники, и А. Камшалов стремится выпукло передать творческую индивидуальность каждого из них. Автор верно пишет, например, об исповедальном характере режиссерских и актерских работ Н. Губенко — очерк о нем принадлежит к лучшим в книге. Губенко удивительно искренен в своих фильмах, он умеет сочетать в них юмор с грустью, сдержанность со страстностью. Высоко оценивая творческие достижения Губенко, автор книги выражает и свое несогласие с некоторыми его решениями, многое не приемлет в фильме «Из жизни отдыхающих». Это и впрямь не лучшая работа режиссера. Жаль, однако, что А. Камшалов не успел ввести в свою книгу разговор о фильме «И жизнь, и слезы, и любовь». Он позволяет по-новому взглянуть и на предыдущие картины Губенко, оценить его настойчивый поиск героя, отмеченного душевной цельностью, нравственной чистотой и стойкостью.

Во втором разделе книги рассматриваются работы нового режиссерского, в третьем — нового актерского поколений. Деление это, конечно, условно. Может быть, очерки о В. Абдрашитове и С. Никоненко были бы уместнее в первом разделе. Но это не так существенно. Большинство режиссеров и актеров, о которых пишет здесь А. Камшалов, активно заявили о себе в кино в 70—80-е годы: это Д. Асанова и П. Чухрай, В. Шамшурин и И. Свешникова, А. Сурикова и В. Фокин, М. Беликов и А. Ростоцкий, И. Купченко и М. Неёлова, Н. Гундарева и Е. Проклова, О. Янковский и В. Гостюхин и другие. Очень разные художники, они самим фактом своего творческого развития опровергают домыслы наших идеологических противников, будто бы социалистический реализм сковывает художественную индивидуальность, ведет к стандарту и однообразию. Напротив, как убедительно показано в книге «Право на поиск», идейно-эстетическое единство советских кинематографистов — это единство жанрового и стилевого многообразия, свидетельство творческого богатства.

Наследуя живые традиции советского киноискусства, такие мастера, как В. Абдрашитов и А. Миндадзе, смело вторгаются в сложный мир современных социальных отношений и этических проблем. Пусть не всегда их творческие поиски увенчиваются полным успехом, но это, безусловно, мыслящие, глубокие художники. Их фильмы «Слово для защиты», «Охота на лис», «Остановился поезд» вызвали дискуссии, о чем пишет А. Камшалов, сам принимая деятельное участие в споре. Творческие дискуссии — живой воздух искусства. Будя мысль, они идут на пользу как зрителям, так и художникам. В спорах оттачивается истина.

Книгу А. Камшалова отличает завидное богатство фактического материала. Причем он умеет сочетать идейно-эстетический анализ с непринужденным рассказом о биографиях тех или иных режиссеров и актеров, что придает изложению подкупающую доверительность. Однако достоинства порою оборачиваются и недостатками. Стремясь как можно полнее представить кинематографический процесс, А. Камшалов сбивается порой на скороговорку, перечислительность. Вероятно, при переиздании книги, а оно целесообразно, стоит некоторые главы расширить и дополнить. В первую очередь это замечание относится к разделу о молодых актерах. Кстати, и чисто полиграфически его надо было бы «отбить» более четко. А то очерк о Темуре Чхеидзе в роли Георгия Торели («Твой сын, земля») подверстан к разделу «Новое режиссерское пополнение».

А. Камшалов написал серьезную, интересную, нужную книгу. Она пронизана духом подлинной партийности и идейности, искренней заботой о полноводном развитии советского киноискусства. Всегда молодого искусства. И всегда любимого нашей молодежью.

Е. Громов

Ян Березницкий. Отблески времени. Неоконсервативные тенденции в американском кино 70-х годов. М., «Искусство», 1983

В течение последних двух лет в издательстве «Искусство» вышло сразу несколько книг, авторы которых рассматривают характерные явления и факты, определившие развитие западного кино в 60—70-е годы, а также анализируют некоторые ныне распространенные концепции буржуазного киноведения. Имеются в виду, в частности, книга В. Баскакова «В ритме времени», посвященная важнейшим аспектам сегодняшнего мирового кинопроцесса, монография Г. Капралова «Человек и миф», в которой содержится глубокий анализ эволюции героя в кинематографе Запада в 1965—1980 годах, работа Л. Мельвиль «Кино и «эстетика разрушения» — обстоятельный критический разбор наиболее известных «лево»-радикальных и неоавангардистских теорий, бытующих в западном киноведении. Заметное место в этом ряду принадлежит книге Яна Березницкого «Отблески времени», в которой исследуются неоконсервативные тенденции в американском кинематографе 70-х годов.

По своей проблематике «Отблески времени» отчасти перекликаются с изданной двумя годами раньше (тоже в «Искусстве») работой К. Разлогова и А. Мельвиля «Контркультура и «новый» консерватизм», а также с некоторыми статьями, помещенными в сборниках ВНИИ киноискусства, увидевших свет в конце 70-х — начале 80-х годов. Однако книгу Березницкого отличают не только оригинальный подход к теме, самостоятельность выводов, зачастую основывающихся на недостаточно исследованном в нашем киноведении материале, но и яркая своеобычность формы. «Отблески времени» — это исследование-эссе, в котором строгость научного анализа и тщательный отбор документированных данных (многие из них, как можно предполагать, незнакомы и весьма искушенным специалистам) сочетаются с относительно редким в искусствоведческих работах неотстраненным, по-настоящему заинтересованным, личностным осмыслением проблем и явлений, попадающих в сферу авторского интереса.

С первого взгляда может показаться, что область кинематографической практики, преимущественно занимающая Березницкого, не вполне отвечает проблемной ориентации книги. В самом деле, выбрав своей задачей исследование неоконсервативных тенденций в американском кино прошлого десятилетия, автор сосредоточивает внимание на трех жанровых разновидностях, давно и активно эксплуатируемых коммерческим кино США; с самого начала читателя предупреждают, что дальше речь пойдет почти исключительно о криминальном фильме, о военно-приключенческом фильме и о вестерне. Не слишком ли узкий участок кинопроцесса выбран?

Но, во-первых, три названных жанра традиционно являются **ведущими** в американской кинематографии. А во-вторых, что более существенно, все еще не изъятое из нашего критического обихода, в общем-то, произвольное разделение кинопродукции на «коммерческие развлекательные поделки» и «проблемные кинопроизведения» не вчера обнаружило свою методологическую несостоятельность. Березницкий к месту напоминает об этом, подчеркивая следующее: «...отнюдь не претендующие в большинстве случаев на проблемность произведения развлекательных жанров способны все же отразить — непреднамеренно, походя — ту или иную общественную проблему» (с. 11). Данное высказывание надо признать бесспорным — с одной лишь оговоркой. Почему, собственно, «непреднамеренно, походя»? Легко найти множество (и не только в кино США) примеров использования развлекательной формы кинозрелища для осуществления вполне намеренного и целенаправленного идеологического воздействия на зрителя с целью внушить ему как верные, передовые, так и ложные, реакционные представления об общественно значимых проблемах и явлениях реальной действительности. А уж что касается преломленного отражения социально-нравственного климата времени, политических идей и настроений, до-

минирующих в обществе на определенном историческом этапе, то здесь фильмы развлекательных жанров нередко оказываются даже более репрезентативными, чем ленты, «претендующие на проблемность».

Книга «Отблески времени» дает тому множество подтверждений, и одним из ее очевидных достоинств является постоянное неформальное соотнесение «фильмов действия»[1] с общественно-политической практикой США в период «условного десятилетия», охватывающего не только собственно 70-е, но и конец 60-х и начало 80-х годов. Именно на этот отрезок новейшей американской истории, который принято называть «эпохой неоконсерватизма», приходятся два наиболее глубоких и имевших далеко идущие последствия кризиса из всех, пережитых страной за послевоенное время. Позорный провал агрессии США во Вьетнаме — внешнеполитический кризис. «Уотергейтское дело» — кризис внутриполитический. Ссылаясь на мнение советского журналиста-международника С. Кондрашова, справедливо указавшего на наличие внутренней связи между Вьетнамом и Уотергейтом (с. 23), Березницкий в дальнейшем доказательно раскрывает характер воздействия вьетнамской авантюры и уотергейтских разоблачений на кинематограф США, показывая на немалом количестве разнообразных примеров, что с наибольшей отчетливостью оно проявилось в фильмах выбранных им жанров. (Именно здесь всего заметнее «отблески времени», которые дали название книжке.)

При этом автор постоянно исходит из того, что вьетнамская война и Уотергейт не были случайными или исторически изолированными явлениями: обозначив две кульминации «эпохи неоконсерватизма», они, как и сам «новый» консерватизм, уходят корнями в глубь политической истории страны и в социальную философию американизма с ее неизменным культом успеха и неразборчивостью в средствах во имя его достижения, независимо от того, идет речь о чьих-то личных выгодах или о пресловутых «национальных интересах» США.

Опираясь на эти методологические положения и конкретные обстоятельства социально-политической ситуации «эпохи неоконсерватизма», Ян Березницкий анализирует наиболее характерные из появившихся в рассматриваемый период американских фильмов, главным действующим лицом которых является «человек с оружием» — солдат или офицер армии США, гангстер, полицейский, шериф, персонаж вестерна. «Уловка-22», «Маленький большой человек», «Зеленые береты», «Профессионалы», «Паттон», «Тора! Тора! Тора!», «Охотник на оленей», «Апокалипсис наших дней», «Голубой солдат», «Чайзем», «M.A.S.H.», «Рядовые с «Сан-Пабло», «Запоздавший герой», «Грязная дюжина», «Герои Келли», «Орел приземлился», «Слишком дальний мост», «Грязный Гарри», «Битва за Мидуэй», «Бойня № 5» — вот неполный перечень фильмов, фигурирующих на страницах книги. Отдельные картины автор разбирает подробно, попутно приводя предысторию их создания и сведения, дающие представление о том, как они были приняты зрителями и профессиональной критикой разных направлений; другим дает беглую, лаконичную характеристику; третьи лишь упоминает с кратким комментарием. Однако во всех, за малым исключением, случаях авторские оценки и суждения основательно аргументированы и объективны, в них нет намерения упростить неоднозначное, «спрямить» или оставить в стороне сложность явления, подогнав его под выбранную априори схему. Анализ реалий кинопроцесса в «Отблесках времени» концептуален, но это не концептуальность догм и статичных постулатов, а система разомкнутых теоретических положений, отвечающих динамичному характеру творческой практики.

Наиболее ценные из сделанных автором наблюдений касаются эволюции «фильмов действия» и перемен в их восприятии массовой зрительской аудиторией и критикой. Эти перемены обусловлены углублением неоконсервативных тенденций в социально-политической атмосфере США и менявшимися со временем оценками вьетнамской войны и ее уроков, которые глубоко повлияли на умонастроения в американском обществе. «Вьетнамизация» вестерна и «вестерниза-

[1] Термин, вводимый Березницким взамен принятого в американской кинокритике обозначения «фильмы мужского действия», объединяющего три названные выше жанровые разновидности.

ция» военного фильма, пиком которой, как утверждает Березницкий (с. 33), стала печально известная, откровенно реакционная картина Джона Уэйна «Зеленые береты», — этапные моменты этой эволюции, детально рассмотренной в книге. Весьма существенной для понимания метаморфозы военной темы в кино США, происшедшей в 70-е годы, является отмечаемая автором тенденция выразить на экране соболезнующе-восхищенное отношение к солдатам гитлеровской армии. Эта тенденция представлена, в частности, фильмом Джона Старджеса «Орел приземлился», в котором, как пишет Березницкий, «настоящими героями, людьми высоких моральных качеств, рыцарями без страха и упрека, то есть персонажами, с которыми зритель неминуемо должен себя идентифицировать, предстает... отряд парашютистов-десантников «третьего рейха» (с. 124). В качестве показательного примера пропагандистской ленты, явно рассчитанной на разжигание милитаристских настроений киноаудитории, автор анализирует с размахом снятую Шефнером картину «Паттон».

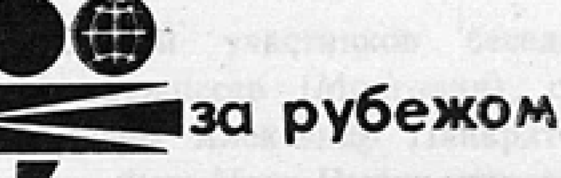
В пределах избранной темы «Отблески времени» дают широкую панораму американской кинематографии 70-х годов (материал книги частично охватывает и границы десятилетия). В это время наряду с фильмами, авторы которых пытались оправдать американскую агрессию во Вьетнаме, фальсифицировать ее итоги, пересмотреть отношение к военному противнику США во второй мировой войне и, внушая зрителю почтительный восторг к людям в военной форме, внедрить в его сознание мысль о войне (о *всякой* войне!) как о «достойном» и «доблестном» занятии («Господи, прости мне, но я это так люблю!» — восклицает генерал Паттон, герой одноименной ленты, окидывая взором поле после битвы), — появились хотя и немногочисленные, но очень значительные, талантливые кинопроизведения, отмеченные антивоенным, гуманистическим пафосом. «Уловка-22» Майка Николса, «M.A.S.H.» Роберта Олтмена, «Ярость» Джорджа Скотта, «Рядовые с «Сан-Пабло» Роберта Уайза, «Запоздавший герой» Роберта Олдрича — этим и ряду других близких им по духу картин, сделанных честными и трезво мыслящими художниками, ясно понимающими ответственную роль своего искусства в тревожном и взрывоопасном мире, в книге заслуженно уделено большое внимание.

Ян Березницкий часто приводит в «Отблесках времени» высказывания американских кинематографистов, критиков, публицистов, а также политических деятелей, относящиеся и непосредственно к кино, и к важным явлениям общественной жизни США, на фоне которых осуществляется искусствоведческий анализ. Подобный прием, определяемый в книге как «взгляд изнутри», повышает убедительность изложения и дает простор для полемики, способствуя более четкому выявлению существа тех проблем, на которые обращается особое внимание.

Одним из центральных «персонажей» книги Березницкого является бывший президент США Ричард Никсон, оставивший свой пост в 1974 году после уотергейтского скандала. Эта фигура появилась на страницах киноведческой работы не случайно. С именем Никсона, с его внешнеполитическим курсом и мероприятиями в области внутренней жизни США связан окончательный переход страны на позиции «нового» консерватизма, в известном смысле подготовивший еще более резкий поворот вправо при администрации Рейгана. Но Никсон был не только политиком, его не зря называли «киноман № 1»: 37-й президент США тесно соприкасался с кинематографом на протяжении едва ли не всей своей политической биографии (в свое время он активно сотрудничал в комиссии сенатора Маккарти, организовавшей позорную «охоту на ведьм» в Голливуде); его личные кинематографические пристрастия, как доказывает автор книги, будучи идентичными вкусам и запросам «молчаливого большинства», на которое в первую очередь опирается неоконсерватизм, во многом повлияли на идеологическую направленность американской кинопродукции 70-х.

Рассчитанная как на специалистов-искусствоведов, так и на широкий круг читателей, серьезно интересующихся проблемами зарубежного кино и борьбы идеологий в современном мире, книга Яна Березницкого вносит значительный вклад в отечественное киноведение.

Н. Савицкий



СОВРЕ-МЕННАЯ ТЕМА И СОВРЕ-МЕННИК

О самом главном

Беседа за «круглым столом» кинематографистов социалистических стран

Международный симпозиум деятелей кино социалистических стран, проходивший в Доме творчества Союза кинематографистов СССР в Дилижане (Армянская ССР), был посвящен современной теме и образу современника на киноэкране. Он собрал представителей разных поколений, в том числе и молодых кинорежиссеров, кинокритиков, теоретиков и журналистов из ВНР, ГДР, МНР, НРБ, ПНР, СРВ, ЧССР. В большой и представительной делегации советских кинематографистов, возглавляемой секретарем правления СК СССР А. В. Карагановым, были кинорежиссеры Генрих Малян, Александр Панкратов, Владимир Фокин, первый секретарь правления СК Грузинской ССР Эльдар Шенгелая, кинодраматурги Александр Александров, Валерий Фрид, ответственный сотрудник Отдела культуры ЦК КПСС кандидат искусствоведения Анатолий Федорин, заместитель редактора газеты «Правда» по отделу литературы и искусства доктор искусствоведения кинодраматург Георгий Капралов, первый секретарь правления Союза кинематографистов Армянской ССР кандидат искусствоведения Карен Калантар, заведующий сектором Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства, член редколлегии журнала «Искусство кино» кандидат искусствоведения Николай Суменов и другие.

В программе симпозиума были показаны фильмы «Плотина» молодого болгарского режиссера-дебютанта Э. Цанева (по сценарию В. Ганева), «Соскочить с коня и не споткнуться» И. Гуснер из ГДР (сценарий И. Гуснер и Р. Кестнера), «Пацаны» Д. Асановой (по сценарию Ю. Клепикова), «Дублер начинает действовать» Э. Ясана (сценаристы В. Черных, П. Корякин, Э. Ясан), «Счастливая, Женька!» А. Панкратова (по сценарию А. Усова), картины режиссеров из ЧССР «Четвертое измерение» Д. Тренчика (автор сценария Й. Пушкаш) и «Парнишка за две пятерки» Я. Борека (по сценарию И. Пеланта), картина польского режиссера Р. Вьёнчека «Достоинство».

В рамках симпозиума состоялся обмен мнениями и творческая дискуссия, основой которой послужили показанные киноленты.

Наша беседа началась поздно, около одиннадцати вечера, а закончилась далеко за полночь. Программа симпозиума «Современная тема и современник», собравшего кинематографистов социалистических стран в Доме творчества СК СССР в Дилижане, была насыщенной, оживленной (за четыре дня мы посмотрели восемнадцать фильмов, участвовали в дискуссиях), и поэтому поначалу даже сомневались: «А не устали ли наши гости? А сможем ли мы их разговорить?» Но, узнав, что речь пойдет о проблемах, связанных с подготовкой кинематографистов социалистических стран к предстоящему XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве, приглашенные нами участники семинара охотно согласились на эту встречу.

Наши вопросы к собравшимся за «круглым столом» звучали так: каковы задачи киноискусства в борьбе за устранение угрозы новой войны? Каким должен быть кинематограф, если он хочет отвечать требованиям сегодняшнего дня, действенно отстаивать идеалы мира и гуманизма? Как ваш личный путь в искусстве сопрягается с насущными проблемами современного общества? Какие новые художественные формы подсказывает сегодняшний день вам, кинематографистам новой генерации, от которых зависит будущее киноискусства?

А теперь представим участников беседы: Жигжидсурэн, кинорежиссер (Монголия), советские кинорежиссеры Александр Панкратов и Владимир Фокин, Фам Нгок Чыонг, киновед (Вьетнам), Эмил Цанев, кинорежиссер (Болгария). В разговоре принимал участие киновед, член редколлегии журнала «Искусство кино» Николай Суменов.

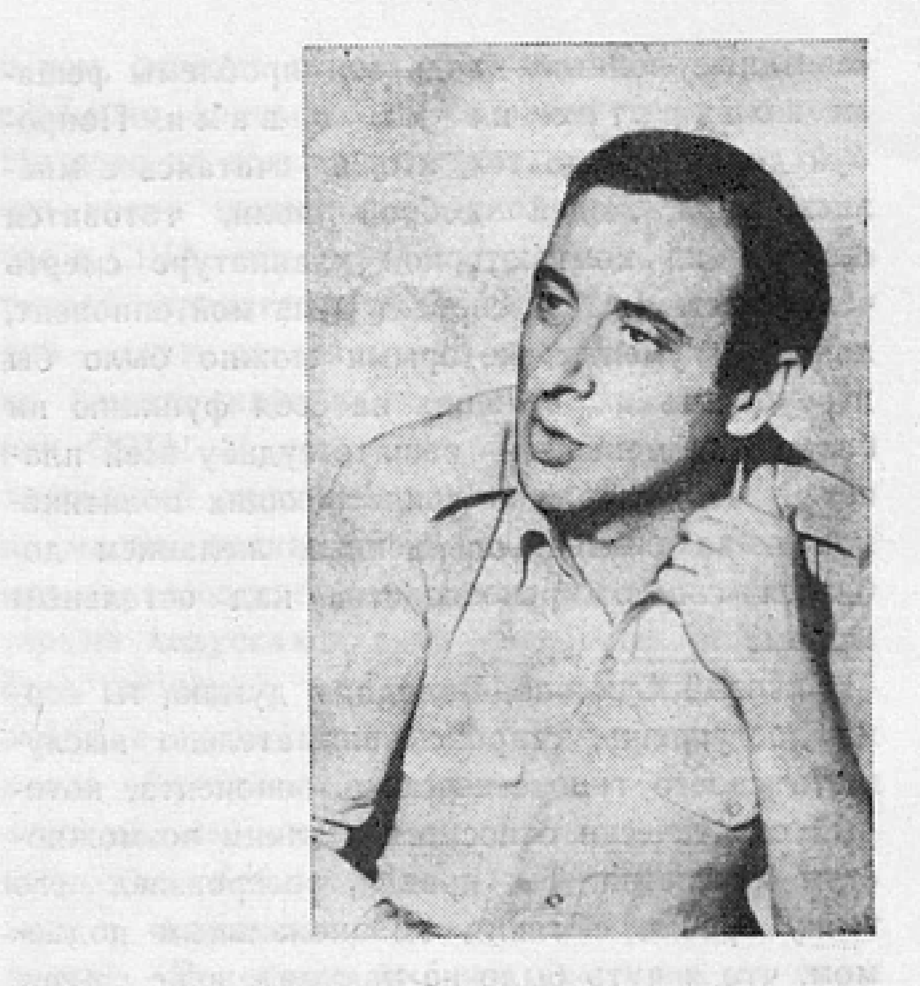
Владимир Фокин. Все одновременно и просто, и сложно. Просто потому, что нам не нужно доказывать друг другу необходимость сохранения мира на Земле. Все мы за мир, и настоящее искусство, в том числе и кинематограф, всегда утверждало идеалы мира.

Да, все, казалось бы, просто.

И все совсем не просто.

Не буду сейчас касаться проблем, которыми занимаются профессиональные политики, не это тема нашего сегодняшнего, надеюсь, откровенного разговора. Хотелось бы, чтобы мы сообща подумали о способах воздействия на сознание и чувства людей, может быть, еще до сих пор не востребованных из арсенала искусства. И для начала выскажу суждение парадоксальное — оно часто звучит, что называется, в кулуарах, но к нему при всей его очевидной дискуссионности стоило бы прислушаться. Быть может, я спровоцирую своих коллег на некий спор, хотя, еще раз повторяю, глубоко убежден, что суть дела — вне спора: в стремлении сделать все, чтобы защитить мир, мы единомышленники.

Так вот. Часто слышишь: «Когда режиссер снимает фильм, скажем, на «производственную» или «нравственную» тему, то такой фильм имеет вполне реальное воздействие на общественную жизнь». Если бы мой воображаемый оппонент сидел с нами за этим столом, то он сослался бы на Эмила Цанева, показавшего нам фильм «Плотина», в центре которого — противоборство новаторских и консервативных тенденций на современном производстве (я не касаюсь сейчас художественных достоинств фильма). Или на Сашу Панкратова, чей фильм «Счастливая, Женька!» — лирическая киноповесть о нашей современнице — есть попытка разбудить в зрителе «чувства добрые», заставить его с большим душевным участием относиться к ближнему. Эти картины есть **р е а л ь н а я** попытка изменить что-то в умах, то есть в окружающем мире, и этой цели, наверное, обе работы с тем или иным успехом достигают.

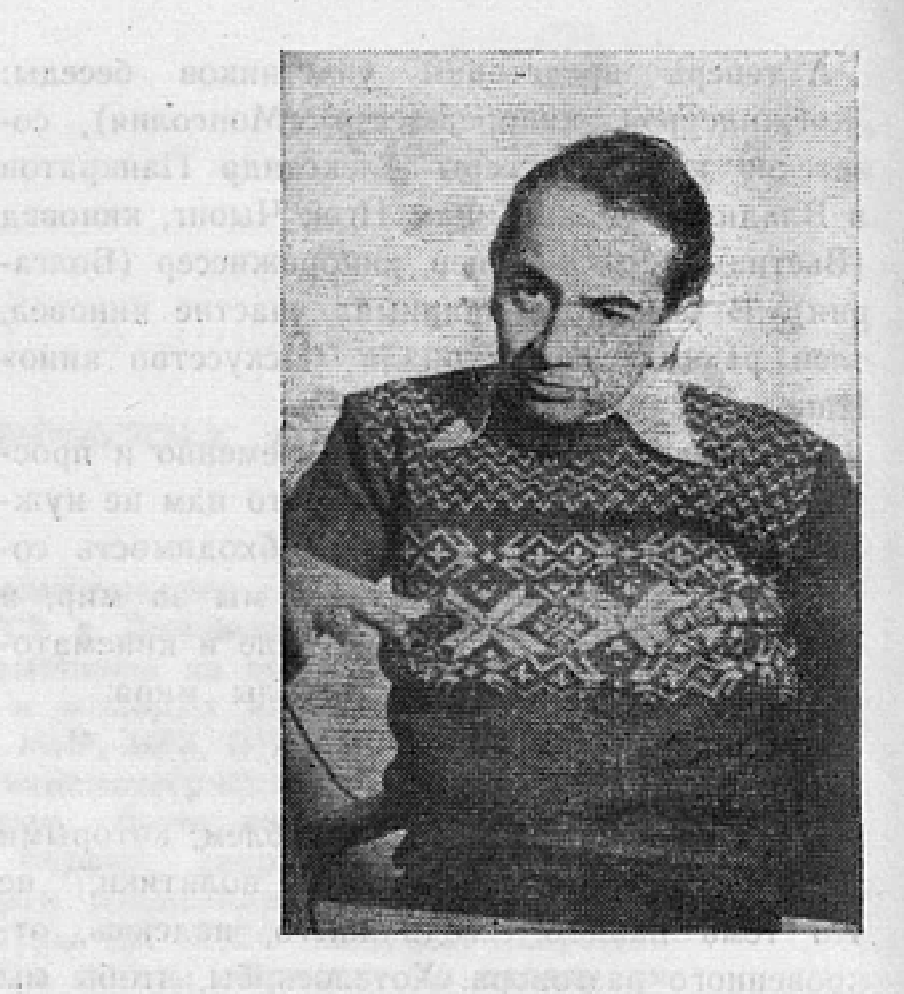

В. Фокин

Хотя Гёте и говорил как-то, вкладывая в это свое высказывание известную долю сарказма, что стихи, которые мы пишем, это поцелуи, которые мы шлем миру, но от поцелуев дети не рождаются, все же, думаю, если бы Панкратов и Цанев разделяли столь безнадежный взгляд на проблему действенности искусства, то вряд ли снимали бы свои фильмы.

Ведь как ни сложен порой путь от творческой мысли художника к мысли зрителя, все же мы не можем не надеяться, что такая обратная связь существует. Каков ее КПД — дело иное.

Но, продолжаю я мысль воображаемого оппонента-скептика, все так, когда проблемы, которые мы выносим на суд зрителя, соизмеримы с нашими силами. С силами искусства. Одно дело — медсестра, «скорая помощь», счастливая или пытающаяся обрести счастье Женька, а другое — угроза войны, межконтинентальные ракеты, ядерные боеголовки,

«звездные войны» — ведь эти проблемы решаем конкретно не мы с вами. Попробуй докричись до тех, кто, не считаясь с мнением мира, людей доброй воли, готовится сыграть на компьютерной клавиатуре смерть человечеству!.. Где, спросит меня мой оппонент, найти аргументы, которыми можно было бы переубедить их, взявших на себя функцию ни больше ни меньше — решать судьбу всей планеты? Чем удержать воинствующих политиканов из-за океана, опьяненных желанием добиться своего превосходства над остальным миром?


Н. Суменов

Николай Суменов. Володя, я думаю, ты верно поступаешь, стараясь внимательно выслушать своего гипотетического оппонента, который скептически относится к таким возможностям искусства. Ты, правда, воспроизвел его точку зрения с таким эмоциональным подъемом, что я чуть было не подумал, а не грызет ли и тебя подобное сомнение?

Думаю, что проблема, которую мы сегодня обсуждаем, хоть и многосложна, но может быть решена. Конечно, немедленного решения мы сейчас не найдем, мы не наивные люди. Но в том-то и заключается наша задача (наверное, я выскажу не бог весть какую новую мысль, но мысль всегда актуальную): творить духовную энергию народов, утверждать в человеке человеческое, защищать гуманистическую концепцию личности, которую исповедует социалистический кинематограф.

Вопрос в иных западных фильмах (а таких фильмов, увы, множество) ставится следующим образом: «А человек ли он вообще, этот современный человек? Имеет ли он вообще моральное право на мир? Не выродился ли он? Не превратился ли в животное?» Увы, многие картины (и совсем не бездарные, разве откажешь, предположим, такому художнику, как Марко Феррери, в мастерстве?) пытаются внушить зрителю мысль, что человек не достоин мира, что он — безвольная пассивная жертва, мучимая низменными страстями, лишенная всяких нравственных ориентиров, а также какого бы то ни было желания эти нравственные ценности накапливать, отстаивать, утверждать в жизни.

Отсюда вывод — человеку грош цена, поэтому его не жалко, если он и исчезнет в войне как популяция, так лучшей доли он и не заслужил.

Может быть, задача искусства — не впрямую обращаться с призывом к тем, кто стоит у пульта истории, но приложить все усилия, чтобы возвышать в человеке человеческое, будить его чувство собственной ответственности за судьбы мира, объединять миролюбивые силы во всех странах. Главное — бороться с атмосферой безверия, пессимизма, взращивать в массах такую нравственную атмосферу, которая должна повлиять и на тех, кто держит палец «на кнопке». Возвысить сознательность человека, заставить его поверить в себя, в силы человечества — разве это не благородная цель искусства? По-моему, именно так надо ответить тому оппоненту, который сомневается в реальных, действенных результатах творчества художников, поднимающих свой голос против войны, за социальный прогресс, за мир на земле.

Художник должен всемерно творить добро. Прекрасные слова нашел для выражения этой идеи Элем Климов в беседе с Алесем Адамовичем, которая была опубликована в июньском

номере журнала «Искусство кино» за 1984 год: «Цель наша — это заниматься творчеством... потому что когда человек не творит в любой профессии... это отразится на духовном климате всей планеты». Духовный климат планеты — вот «точка приложения» творческих сил художника. Каждого в отдельности и всех вместе.

И особая роль в передаче этой нравственной генетической памяти принадлежит молодежи. В этом, собственно, и заключается зерно проблемы — как молодые кинодраматурги, режиссеры, критики, актеры участвуют в битве идей, как они отстаивают право человека называться человеком, как они творят духовную энергию, способную предотвратить термоядерную катастрофу.

И еще. Оттолкнусь от примера, который привел в своей статье «Если дорог тебе твой дом...» Сергей Бондарчук в журнале «Искусство кино» за этот год. Как известно, Гитлер и его сообщники, вынашивая замысел вероломного нападения на Советский Союз, в число важнейших факторов, определяющих потенциал будущего противника, обязательно включали моральное состояние советского народа. Вспомним, еще тогда они говорили, что нельзя недооценивать факта появления таких пьес, как «Парень из нашего города» или фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», в котором раскрывалась патриотическая мощь русского народа и сила русского оружия, готовность в любой момент дать отпор завоевателям. И все-таки фашистские стратеги недооценили этот фактор. А именно он оказался важнейшим, ибо, как мы знаем, с точки зрения технической оснащенности войск, гитлеровская армия поначалу имела существенный перевес над нашей армией.

Сейчас процесс морального противоборства не только не ослаб, но обрел еще большую интенсивность. И наши идеологические противники пробуют внести раскол в социалистическое содружество, используя всевозможные методы психологической и моральной обработки, открытого или завуалированного вмешательства во внутренние дела разных государств.

Я уж не говорю об обработке умов средствами массовой информации в самой Америке, о том, сколько лжи о советском образе жизни ежечасно вливается в сознание американцев. Но дело не только в этом, а, скажем, и в том, что волна шовинизма, всколыхнувшаяся сейчас в США, есть результат очень точно рассчитанной пропагандистской акции, цель которой — снять «вьетнамский синдром», выветрить из памяти народа позорные страницы истории США. И кинематограф, обладающий колоссальной силой идеологического воздействия на массы, принимает в этой деятельности самое непосредственное участие. Все эти компьютерные полусказки типа «Звездных войн», по сути, внушают миллионным аудиториям, что война в космосе неизбежна, что она — нечто вроде эффектного аттракциона. А бесконечные «супермены» — типичный образец бульварного искусства, воплощающего идею мелкого буржуа о сверхсиле? А «Красный рассвет» Милиуса?.. Подобные фильмы тоже имеют прямую политическую, пропагандистскую направленность. Поэтому недооценивать роль искусства в борьбе за умы людей нельзя. Вне политики оно никогда не существовало и существовать не может...

Эмил Цанев. Это безусловно так, и формы


Э. Цанев



этой борьбы усложнились. Было время, когда казалось: достаточно провозгласить здравую социальную идею. Сейчас же зритель требует от нас не деклараций, а глубокого социального анализа. И это касается не только фильмов политических, но и фильмов на социально-бытовые темы. Чем глубже мы будем вникать в проблемы, которые на первый взгляд носят региональный, даже сугубо национальный характер, тем интернациональней будут звучать эти проблемы.

Когда я снимал фильм «Плотина» — свой дебют в полнометражном художественном кино, то порой сомневался, насколько интересен непосвященному зрителю производственный конфликт, вокруг которого разгораются страсти в фильме. Теперь, наблюдая за реакцией зрителей самых разных стран, я понимаю — фильм «работает» там, где я смог за сюжетной схемой разглядеть человека, там, где производственная ситуация дает возможность зрителю приобщиться к характеру героя. Чем больше таких моментов возникает, тем действенней искусство. Тем больший вклад оно способно внести в дело взаимопонимания между народами.

Жигжидсурэн. Я, как, надеюсь, и все вы, оптимистически смотрю в будущее, хотя и понимаю, что ситуация в мире сейчас взрывоопасна. Но — здесь абсолютно верно было сказано — в наших руках оружие мощное, только пользоваться им, этим оружием искусства кино, надо умело и тонко. Если зритель увидит в авторе человека умного, умеющего диалектически мыслить, а не просто излагать расхожие истины и общеизвестные факты, — он всегда будет на нашей стороне.

Сильное впечатление на меня произвел недавно увиденный советский документальный фильм «Маршал Жуков. Страницы биографии». Он поразил меня прежде всего тем, какой остротой, конфликтностью наполнен, как чужд он биографической «парадности», как точно эта картина передает степень гигантских моральных усилий, которые предпринимал маршал Жуков во имя победы. Как непросто было ему отстаивать свои стратегические идеи и концепции и воплощать их в реальность сражений. Картина поразила меня напряженностью мысли, отсутствием желания приукрасить прошлое. Благодаря этому история осознается нами во всей ее диалектической полноте, борьбе идей и страстей — и это прекрасно! Мечтаю о том, чтобы мой будущий фильм о событиях, связанных с провокациями японской военщины на советской и монгольской границах в конце 30-х годов, тоже был бы исполнен верности исторической правде, как фильм Марины Бабак и Игоря Ицкова о Жукове.



Жигжидсурэн

Вообще я думаю, что воспитание у молодежи исторического мышления — важнейшая задача кино. Ведь история хранит нравственную память народов. Человек, не знающий истории, слеп, отчужден от этического опыта своего народа. Я упомянул о своем замысле фильма историко-революционного, но монгольский кинематограф в целом сейчас развивается и по другим разнообразным тематическим и жанровым направлениям. И, что важно подчеркнуть в этом разговоре, наши кинематографисты внимательно следят за процессами, происходящими в молодежной среде, всячески пытаясь бороться против равнодушия, эгоизма, гражданской апатии — недостат-

ков, которые тормозят движение общества вперед.

Причем успех у молодежи, как правило, имеют те фильмы, которые воспроизводят социальные процессы изнутри, которые лишены прекраснодушия, желания быстренько развязать узлы мелких конфликтов. Жизнь человека, особенно молодого, только набирающего гражданский и личностный опыт, не бывает бесконфликтной. Кажется, Марксу принадлежит мысль, которая прекрасно показывает, что я имею в виду: чем тщательнее автор скрывает, как он относится к описываемым им явлениям, тем сильнее он убеждает читателя.

Владимир Фокин. Вот именно! Художнику, пытающемуся убедить зрителя в своих идеях, следует максимально скрывать свои намерения. Художник должен создать иллюзию, что зритель сам пришел к этой мысли. Конечно же, есть и такие формы искусства, которым свойственна открытая пропагандистская направленность, на это особый разговор. Вообще хорошо, что сейчас мы говорим не только о том, на какую тему до́лжно делать фильмы, с тем чтобы они способствовали повороту в сознании людей, но и какими должны быть эти фильмы. Каковы особенности сегодняшнего влияния искусства на человека. Ведь нам надо всегда учитывать, что способы воздействия меняются с каждым годом, и то, что, с нашей точки зрения, имело положительный пропагандистский эффект вчера, сегодня может дать эффект обратный.

Я хотел бы только разуверить вас в том, что сам нахожусь под воздействием мысли о бессилии искусства, о которой говорил вначале. Нет. Но такой оппонент — все-таки не выдумка для полемической остроты начала разговора. Я бы никогда не стал работать в искусстве, если бы не верил в его возможности, поскольку всегда очень эмоционально воспринимал все прочитанные мною книги и увиденные фильмы, так или иначе формируя свою социальную и нравственную позицию с учетом тех идей, которые почерпнул из искусства. К сожалению, далеко не всякий зритель относится к искусству как к школе нравственности. Так же, как художнику необходимо иметь талант художественный, творческий, зрителю важно иметь талант зрительский, сотворческий, а мы это очень часто не принимаем во внимание. Нередко зритель устраивается в кинозале, вовсе и не собираясь входить в серьезный контакт с произведением искусства, но мы непременно должны содействовать возникновению этого контакта. Ведь серия фильмов о «звездных войнах» появилась вовсе не случайно, никакой продюсер не выбросит на ветер миллионы долларов, эффект этих картин рассчитан, в расчетах художникам помогают ученые, социологи, психологи, политологи. Другой вопрос — искусство это или не искусство, можно ли всерьез вести эстетические дебаты об этих грандиозных комиксах? Но как фактор пропаганды определенной идеологии эти фильмы безусловно существуют. Думаю, что сейчас нам с особенной остротой надо думать как раз над проблемой идеологической эффективности наших картин.

Многие исследователи взаимосвязей художника и зрителя пришли к выводу, что люди сейчас, как никогда, плотно соприкасаются с искусством. И это верно даже для тех, кого не затянешь ни в театр, ни в библиотеку. В условиях технической оснащенности нашего быта люди, почти все без исключения, постоянно контактируют с искусством хотя бы через телевидение. Причем этот контакт осуществляется вне зависимости от того, нравится зрителю то, что он поглощает, общаясь с телевидением, или нет. Телевидение на сегодняшний день — самый мощный инструмент в формировании умонастроения аудитории. Заметьте: достаточно на телеэкране появиться обаятельному ведущему, как этот человек моментально завладевает сознанием миллионов. Но результат этого контакта может быть самый разный. И зависит он, я думаю, от степени доверия, которое испытывает к нам зритель, а стало быть, от меры заключенной в искусстве правды.

Александр Панкратов. Володя высказал мысль, которая вертелась у меня на языке. Проблема правдивости наших фильмов в каком-то смысле тоже носит политический характер, и стесняться говорить со зрителем начистоту, по-моему, означает показывать не силу, а слабость.

Помню, как мы с Валентиной Теличкиной побывали в Кельне, где состоялась премьера фильма «Портрет жены художника». Обсуждение картины было бурным и для нас во многом необычным. Аудитория разделилась на три лагеря. Первая группа обвиняла нас в том, что фильм... пытается очернить советскую действительность. «Мы всячески разоблачаем буржуазную пропаганду, которая клевещет на Советский Союз, мы считаем, что в России — настоящий рай, а что показываете нам вы? Неудавшиеся судьбы, безвольные люди, не умеющие бороться с хамством, конфликты, социальные проблемы... Что подумают немцы о России после вашего фильма?» Другая группа говорила прямо противоположное: «Вы лакируете советскую действительность! Вся ваша любовная история с идиллическим финалом — это стремление уйти от жестокой реальности». (Замечу, что это суждение высказывалось на прекрасном русском языке — теми, кто покинул СССР в поисках капиталистического «рая».) Но, к нашему счастью, и та, и другая группы были малочисленны; абсолютное большинство в целом приняло фильм, потому что увидело в нем стремление говорить правду о человеке, чья жизнь никогда не бывает бесконфликтной, но все же, несмотря ни на что, она прекрасна. Мы пытались с экрана говорить откровенно, и именно эта откровенность обеспечила взаимопонимание. Вот я и думаю, что желание поделиться с миром не только своими радостями, но и печалями вовсе не мешает, а наоборот, помогает установлению духовных контактов между народами, установлению доверия, о котором говорил Фокин.

Удивительная ситуация: фильм «Портрет жены художника» — фильм, в общем-то, камерный, а каким веским политическим аргументом в пользу советского образа жизни он прозвучал на Западе! И произошло это, наверное, потому, что зрители почувствовали свою человеческую близость нашим героям, решающим вечные и касающиеся любого человека на земле проблемы любви и ревности, жизни и смерти: мы показываем им нормальных, простых людей, и это как нельзя более сближает нас, работает против демагогической пропаганды, на которой специализируются буржуазные средства массовой информации.


А. Панкратов

По-моему, нет ничего более важного для нас сейчас, чем преодоление разрыва между реальной жизнью, которой живут советские люди, и жизнью экранной. Ведь парадоксальные порой происходят вещи.

Мне пришлось с фильмами немало поездить по Сибири, по БАМу. Та действительность, которая открывалась передо мной, была поразительна. Я вглядывался в этих людей — бетонщиков, бурильщиков, водителей, укладчиков путей — и поражался их мужеству, стойкости и оптимизму. Но при этом меня не покидало ощущение того, как далеки оказались от реальной правды строительства БАМа те кинематографисты, которые, «погостив» здесь, отсняли свои игровые ленты. У нас есть серьезные, по-настоящему удачные документальные картины (назвать хотя бы летопись В. Трошкина), но не было ни одного игрового фильма, о котором можно говорить всерьез. Вину за то, что тема БАМа представляется лишь всевозможными бодряческими лентами, сработанными по убогим схемам,

а нового «Комсомольска» на эту тему у нас не создано, должен ощущать каждый молодой режиссер — и я, и Фокин в том числе.

Добиваться высокого уровня правды, подлинно диалектического понимания процессов, которые происходят у нас в стране, — если к этому мы будем стремиться, тогда нас поймут не только наши соотечественники, но и зрители за рубежом. Как показателен факт колоссального успеха остропроблемной «Премии» во Франции, о котором здесь, в Дилижане, рассказывал Александр Васильевич Караганов!

Фам Нгок Чыонг. Мне необычайно интересно участвовать в этом разговоре, потому что я чувствую, сколь многое из того, что волнует советских, болгарских, монгольских кинематографистов, в равной степени является и нашими заботами. В то же время наша страна стоит и перед проблемами, которые вам, к счастью, решать не приходится. Я имею в виду прежде всего восстановление экономики, разрушенной длительной ожесточенной войной. Есть и другая проблема: вам, конечно же, хорошо известно, что на северной границе страны обстановка до сих пор остается напряженной. Отсюда и особенности задач, которые выдвигают перед собой деятели культуры.

Поэтому я сформулировал бы две важнейшие темы, волнующие вьетнамских кинематографистов, следующим образом: труд и мир. Естественно, в первую очередь наши фильмы адресуются молодежи, которая составляет восемьдесят процентов киноаудитории Вьетнама. Мне очень близка мысль, что кинематограф должен смелее вторгаться в социальную практику общества. И такой кинематограф у нас существует. Скажем, в фильмах «В зоне вихря», «Неодинокий край», «Летнее прощание» мы знакомимся с героями, которые активно борются за технический прогресс, за внедрение передовых методов управления экономикой. Публицистический пафос подобных картин всегда находит понимание у зрителя.

В полном смысле слова «проблемными» можно назвать вьетнамские фильмы «Бурный рейс», «Последняя надежда», «В краю ветров и песков», «Анонимный клуб», «Ожидание», «Там, где нас ждет любовь». Не надо забывать, что мы сейчас с большим трудом изживаем отрицательные явления, проросшие на почве социальных и экономических сложностей, которые возникли после объединения двух частей страны, долгое время шедших по разным путям общественного развития. Это фильмы о том, как непросто преодолевать психологические, бытовые, нравственные барьеры между вьетнамцами, жившими долгое время по разные стороны 17-й параллели, как важно сосредоточить силы в строительстве единого социалистического общества.

Не скрою, это сложная задача — бороться за социалистическую нравственность, против рецидивов буржуазной морали, бюрократизма, формализма. Но, как совершенно правильно было здесь сказано, если мы будем затушевывать трудности, которые стоят перед нами, не просто нам будет их преодолевать. И мы вовсе не боимся говорить об этом с экрана, потому что знаем: честность всегда возвышает человека, а честное искусство возвышает народ, для которого создается это искусство.

Грядущий XII Фестиваль молодежи и студентов в Москве, я думаю, продемонстрирует нам немало образцов кинематографа, который отстаивает идеалы патриотизма и миролюбия.

Фам Нгок Чыонг



И конечно же, повторяю, эта тема остается для нас актуальной до сих пор. Вьетнамские кинематографисты не останавливаются в своих поисках, они, воодушевляясь блистательными примерами политического кинематографа других социалистических стран, пытаются идти в глубь духовного мира героя. Всячески избегая прямолинейности, они стараются воспроизвести во всем психологическом богатстве процесс сознательного выбора героем пути, который открылся перед страной после происшедших в ней революционных перемен. И мы радуемся, когда эти фильмы, а не только картины с ярко выраженной жанровой окраской (комедийные, приключенческие, которые все чаще и чаще создаются на студиях страны) тоже пользуются успехом, вызывают споры. Ведь в этих спорах молодые поколения кинозрителей приобретают необходимый им гражданский опыт.

Эмил Цанев. Я хотел бы вернуться к мысли Жигжидсурэна, упомянувшего здесь о важности исторической темы для развития самосознания народа. В болгарском кино именно она в последнее время стала лидирующей. Такие исторические фильмы, как «Хан Аспарух», вызвали колоссальный приток зрителей в кинотеатры не случайно. Прекрасно стремление человека увидеть себя не на изолированном временном «пятачке», а в едином историческом потоке, в связи времен, которой нельзя прерываться, ощутить свою индивидуальную судьбу как веточку на раскидистом древе судеб поколений, отстаивавших в трудных испытаниях идеалы свободы и независимости.

История Болгарии привлекает к себе сегодня многих наших кинематографистов. Думаю об этом и я. Но в данный момент мои мысли целиком принадлежат фильму на современную тему. Хочу попытать себя в жанре трагикомедии. Думаю, что в тех поисках, которые мы, молодые, ведем в искусстве, нам надо чаще обращаться к новому, экспериментальному...

Александр Панкратов. Мне кажется, организаторы нащего «круглого стола» телепатически выяснили, кого именно приглашать для разговора! У нас так много общего. Вот и замысел моей новой картины близок тому, о чем говорил Эмил Цанев. По форме это будет шутейная комедия. А суть ее должна быть серьезной, патриотической, ибо в фильме речь пойдет о событиях накануне Отечественной войны 1812 года. Мне хотелось бы выразить идею, которая у Цанева прозвучала как идея роста самосознания народа. Показать, как человек осознает себя личностью, участвующей в историческом процессе.

Владимир Фокин. Поскольку я открыл наш разговор, позвольте мне его и завершить. Если попытаться подытожить все, что говорилось здесь, то, думаю, главное, что зависит от нас, молодых кинематографистов, это наша работа по консолидации миролюбивых, гуманистических усилий народов. На кинематограф, поскольку его язык наиболее интернационален, возлагается сейчас необычайно сложная и благородная задача — сделать это гуманистическое начало достоянием людей всего мира. Какие на этом пути создаются преграды, объяснять, наверное, не надо.

И все же мы не должны терять веру и надежду в победу человеческого разума, в то, что угроза жизни на нашей планете будет преодолена. А она, наша планета, как бы много еще ни совершалось на ней злого и несправедливого, все же прекрасна. И потому каждому из нас и всем вместе надо сделать все, чтобы сохранить ее красоту и тепло!

Беседу записал П. Шепотинник

«Была на свете прекрасная страна...»

Датское кино на рубеже 70—80-х годов

Ольга Рязанова

Социально-политические проблемы никогда не занимали центрального места в датском кино. «Наш кинематограф отражает датское общество главным образом поверхностно, схематично, искаженно. Не хватает глубины скрупулезного научного анализа. Короче, это кино, в котором превалирует коммерческая, уклоняющаяся от проблемности продукция»,— писал десять лет назад профессор Орхусского университета Эрлинг Бель [1]. Одна из причин подобного состояния — экономика датского кинематографа. Ведь малая национальная кинематография с небольшим языковым ареалом, имеющая очень ограниченный доступ на международный рынок, прежде всего озабочена не идейно-художественным уровнем фильмов, а расширением экспорта и эффективным решением других финансовых проблем...

Немаловажен и чисто творческий момент. Датскому киноискусству недостает традиций, оно не знало мощных реалистических течений, а на веяния из-за границы всегда реагировало с большим опозданием и с осторожностью. Тут дает о себе знать как бы чувство собственной неполноценности, которое отмечала кинокритик Астрид Паде: «Вероятно, наши режиссеры, обладающие твердым политическим сознанием, отказываются выражать свои идеи с положенной твердостью не столько из-за боязни «истэблишмента», сколько из-за опасности сделать наивный, примитивный фильм» [2].

Экономический подъем 50—60-х годов вывел страну на одно из первых мест в мире по уровню жизни. С тех пор Дания нередко ставится в пример как образец «общества потребления», «государства всеобщего благосостояния». Говорят даже о некоем «скандинавском пути развития», якобы стирающем классовые противоречия и способствующем процветанию всех социальных слоев и групп. Однако уже в 70-е годы отчетливо выявилась несостоятельность многих мифов о скандинавском обществе, стал очевидным рост кризисных явлений. Разорительные обязательства Дании перед агрессивным Североатлантическим блоком, отсутствие возможности проводить независимую, отвечающую интересам страны экономическую политику и ряд других обстоятельств привели к спаду, самому серьезному за весь послевоенный период. Рекордный уровень безработицы, постоянный рост государственного долга, усиление инфляции вызвали крах радужных надежд, которые связывались со вступлением страны в ЕЭС. Эту ситуацию один известный датский экономист иронично охарактеризовал следующим образом: «Дания, кажется, летит вниз, но настаивает на том, чтобы лететь только первым классом»...

Рост социальной активности, широкое не-

Ольга Рязанова окончила филологический факультет МГУ имени Ломоносова. Младший научный сотрудник ВНИИ киноискусства. Автор статей по проблемам кинематографа скандинавских стран, опубликованных в изданиях института и в периодической печати. Занимается литературным переводом. В «Искусстве кино» печатается впервые.

[1] "Rivista del cinematografo", 1974, N 10/11, p. 25.

[2] Ibid.



«ИЗМЕННИКИ», режиссер Оле Роос

довольство экономическими неурядицами привели в 70-е годы к некоторому «полевению» датского общества, вызвав к жизни и новые тенденции в кинематографе. Одним из первых политических фильмов в Дании и вообще в Скандинавии стала картина английского режиссера Уоткинса «Страна на закате», название которой недвусмысленно перекликается со шпенглеровским «Закатом Европы». Как и в некоторых своих предыдущих лентах, Уоткинс обращается к жанру социальной фантастики: фильм, сделанный в 1977 году, имеет подзаголовок «Дания 1980». Действие картины переносит зрителя в недалекое будущее и развивается в нескольких параллельных направлениях. ...Рабочие крупной копенгагенской судоверфи объявляют забастовку, отказываясь выполнять иностранный заказ на строительство корпусов для четырех атомных подводных лодок. Движение солидарности с бастующими разрастается, возникает угроза всеобщей стачки. Группа «левых» экстремистов, требующая немедленной отмены заказа, похищает члена правительственного кабинета. В это время в Копенгаген съезжаются на совещание высшие военные чины из стран «Общего рынка». Цель их встречи — обсуждение проекта создания единой армии ЕЭС. Планы милитаризации Дании разрабатываются в атмосфере антисоветской пропаганды...

Картина очень убедительно сделана «под документ». Стилизация под кинохронику воспринимается в фильме как подлинная хроника. Перед нами проходят репортажи о заседании стачечного комитета, сводки теленовостей, митинги рабочих, требующих выхода Дании из НАТО и «Общего рынка», провокации правого руководства профсоюзов, обыски, аресты, погромы в редакции левой газеты и отделении компартии, интервью с рабочими, журналистами, промышленниками, представителями власти и военной верхушки. «Реконструируя будущее, Уоткинс показывает вымышленную, но правдоподобную ситуацию, — писал один из рецензентов. — Совершенно не исключено, что в условиях обострения классовых противоречий буржуазия в некогда тихой Дании может сбросить демократические одеяния и прибегнуть к методам полицейского государства в стремлении подавить волю организованного пролетариата» [3].

Фильм Уоткинса положил начало серии мрач-

[3] "Tusind øjne", 1977, N 5, s. 10.

ных антиутопий, авторы которых пытались с помощью различных футурологических построений предугадать будущее датского общества. В них выражалась тревога за судьбы Дании в связи с ее положением в НАТО и «Общем рынке», звучали зловещие прогнозы относительно широкого распространения коррупции и терроризма, дальнейшего обострения социальных противоречий в условиях научно-технического прогресса и т. п.

«Снайпер» (1977) Тома Хедегора, «Кто кого убивает?» (1978) Ли Вильструп, «Покушение» (1980) Бента Кристенсена, «Дания закрыта» (1980) Дана Черни — эти ленты далеко не всегда отличались определенностью идейной позиции и были неравноценны по своим художественным достоинствам. Но их объединяло серьезное стремление разобраться в наболевших проблемах современного буржуазного общества, сходных в ряде стран Запада и представленных в контексте датской действительности. Создавалось впечатление, что в датском кино намечается новая для него, но уже получившая развитие в кинематографе многих капиталистических стран критическая тенденция.

Однако этого не произошло. Линия на политизацию экрана прервалась так же внезапно, как и началась. Названные выше фильмы, хотя они и имели большой общественный резонанс, все же остались в меньшинстве: новое направление не сформировалось. Многие из политических фильмов второй половины 70-х годов, суммировавших первый отечественный опыт в этом трудном жанре, не отличались художественным мастерством, способным привлечь зрителей. Кроме того, апокалиптические видения будущего Дании, чрезмерно гиперболизирующие отдельные отрицательные явления современности, отпугнули часть аудитории.

Итак, к концу прошлого десятилетия волна политических фильмов, поднявшаяся было в датском кино, схлынула, но это явление имело свои последствия. В кинематографии Дании наметился новый уровень осмысления общественных проблем. Несмотря на то, что на датском экране и сегодня преобладают коммерческие, развлекательные ленты, о социальном киноискусстве этой страны все же можно говорить как о самостоятельном феномене, играющем заметную роль в ее культурной жизни. Характерным признаком ряда картин, снятых на рубеже 70—80-х годов, является их непод-

«ДЖОННИ ЛАРСЕН», режиссер Мортен Арнфред



дельный интерес к судьбам тех, на ком сильнее всего отразились кризисные явления этого периода,— к людям труда, к молодежи.

За последнее время герои датских фильмов заметно помолодели. Можно сказать, что кино Дании предложило довольно полную картину духовной истории современной молодежи, причем истории, рассматриваемой под критическим углом зрения. Показательно, что действие многих «молодежных фильмов» зачастую переносится в недалекое прошлое: в 30—40-е или 50—60-е годы. Здесь сказывается и обостренный интерес кинематографистов к этим отрезкам национальной истории, многое определившим в жизни страны, и стремление художников представить современные проблемы в остраненной форме. Происходит нечто обратное тому, что отличало политические антиутопии конца 70-х, когда злободневные вопросы общественной жизни рассматривались в их прямой проекции в будущее. Внимание к прошлому говорит о том, что кино стремится сегодня не просто уловить ход перемен, как было прежде, а исследовать общие законы развития общества, его постоянно действующие механизмы; для этого зачастую лучше всего подходит прием ретроспективного отображения действительности.

Вышедший в 1983 году фильм Оле Рооса «Изменники» воскрешает негероическую страницу датской истории, которая началась 9 апреля 1940 года, когда к датскому министру иностранных дел явился германский посланник и, ссылаясь на необходимость защиты нейтралитета Дании, вручил меморандум с требованием о капитуляции. А тем временем немецкие десанты уже высаживались на побережье и беспрепятственно продвигались в глубь страны. Нападение явилось для датского правительства полнейшей неожиданностью. Вооруженные силы Дании не смогли оказать отпора, и никаких боевых действий на датской территории практически не было. Правительство и король приняли решение о капитуляции. Населению предлагалось воздержаться от какого бы то ни было сопротивления. «Пусть мир и порядок царят в стране. Мы ожидаем лояльных действий со стороны гражданских лиц»,— сказал премьер-министр Стаунинг, а главнокомандующий вооруженными силами, обращаясь к нации по радио, объявил благодарность датской армии за ее поведение при вступлении агрессора в Данию. «Никто в армии не нарушил своего долга по отношению к королю и родине»,— подчеркнул главнокомандующий...[4].

Против пораженческой политики властей первой выступила компартия Дании, сплотившая вокруг себя всех истинных патриотов. Под руководством коммунистов в стране был создан Совет свободы, призывавший к открытому сопротивлению гитлеровцам и объявлению войны Германии. В первый период оккупации политика сотрудничества с оккупантами поддерживалась значительной частью населения. Однако к концу войны общественное мнение повернулось на 180 градусов.

Именно этот конфликт и рассматривает фильм «Изменники», поставленный на основе вышедшего в 1976 году романа Эрика Ольбека Йенсена «Меловая линия». В новогоднюю ночь с 1944 на 1945 год двое молодых солдат датского экспедиционного корпуса дезертируют из расположенных на острове Зеландия казарм СС. Нацистская Германия — на грани краха, и перед датчанами в немецкой униформе, на которой рядом со свастикой был пришит красный прямоугольник с белым крестом — датский флаг, возникла альтернатива: либо сохранить преданность гитлеровской идее «тотальной войны», либо попытаться каким угодно способом «выйти из игры». Выбор, стоящий перед ними, трагичен: первое означает «геройскую смерть», второе — месть нацистов, а возможно, и возмездие со стороны соотечественников, борцов Сопротивления.

Восемнадцатилетние Харди и Бертель выбирают побег, преследуемые одновременно и оккупантами и участниками Сопротивления. Фильм не содержит прямого осуждения или оправдания персонажей, он показывает их жертвами скрытой политической игры, в которой им выпала роль пешек, а также анализирует сформировавшую их социальную среду, обнаруживая случайные и закономерные моменты их прихода под фашистские знамена. Из нескольких оживших фотографий возникают

---

[4] Носков А. М. Скандинавский плацдарм во второй мировой войне. М., 1977, с. 92—93.

короткие ретроспекции. Мы узнаем, что Бертель, сын крупного землевладельца, впитал пронемецкие идеи еще в родительском доме, а для Харди, незаконнорожденного ребенка из богом забытой сельской местности, служба у немцев была попыткой вырваться из безнадежной социальной ситуации.

Понимая невозможность полностью перенести на экран эпическое произведение большой формы, режиссер сконцентрировал действие на двух героях, отказавшись от всех параллельных линий романа. Актеры Аллан Ольсен и Оле Майер создали образы молодых людей, легко поддающихся чужому влиянию, духовно не сформировавшихся, снедаемых тоской по дому, охваченных паникой, опустошенных жестокостями войны.

Этот черно-белый фильм полон сюжетных и психологических контрастов. Снятые в рассеянном свете кадры заснеженных полей с темными пятнами хуторов создают зыбкое, тревожное настроение. Постоянно перебираясь с места на место в отчаянной надежде спастись от преследователей, Харди и Бертель проделывают большой путь как в прямом, так и в переносном смысле. В психологическом плане это дорога к себе, запоздалое и горькое осознание настоящих человеческих ценностей.

К концу фильма драматическое напряжение растет. Потрясает финальная сцена, в которой боец Сопротивления, застреливший Харди, видит его молодое лицо и чувствует невольную жалость. Особенно выразителен последний план, где Бертель бредет один по полю, взвалив на спину мертвого товарища. Авторы стремились предельно приблизить свое повествование к мироощущению современного молодого зрителя (в частности, тем, что Бертель и Харди говорят на нынешнем молодежном сленге). «Картина наводит на мысль, что и наше общество обращается с молодыми так же, как тогда,— отмечалось в критике. — Естественно, трагедия повторяется в совершенно иных условиях. Но общество по-прежнему игнорирует молодежь... А молодежь тем временем стоит на биржах труда и обличает общество, в котором ощущает себя чужой»[5].

Но одновременно фильм ориентирован на то, чтобы молодые зрители, которые не имеют в жизни твердых критериев и привыкли покорно глотать все, что предлагает им официальная пропаганда, увидели в персонажах «Изменников», ставших жертвами слепого доверия к авторитету власть предержащих, самих себя, свою неспособность самостоятельно, критически мыслить.

Еще один портрет нравственно инфантильной личности предстает перед нами в фильме Хеннинга Карлсена «Кажется, кто-то смеялся» (1978), действие которого разворачивается в Копенгагене, охваченном экономическим кризисом 30-х годов. Перед нами проходят несколько дней из жизни безработного, заполненных безрезультатными поисками места, бессмысленными мечтаниями в убогой комнатушке, посещениями пункта ежедневного учета безработных и бесплатной кухни, где всех алчущих и жаждущих кормят сваренной на воде кашей. Он встречает разных людей и среди них бездомного философа, обличающего буржуазную демократию, при которой «избранники народа» процветают благодаря косности своих избирателей, не дающих себе труда задуматься о том, почему они так живут. Однако герой ленты и сам принадлежит к тем «ленивым и нелюбопытным», которых клеймит его приятель. Как бы контрапунктом к изображению микромира этого человека звучат тревожные голоса из внешнего мира. По радио говорят о вторжении Муссолини в Абиссинию, о франкистском путче в Испании, о разгуле фашизма в Германии. Но персонаж, выведенный Карлсеном, не прислушивается к этим сообщениям. Для него они — просто звуковой фон, не проникающий в сознание. В фильме дан портрет человека, который бежит от собственного несчастья в мир грез и иллюзий...

Совершенно иной, качественно новый для датского кино положительный образ предлагает режиссер Мортен Арнфред в фильме «Джонни Ларсен» (1979). Действие этой «теплой картины о холодных временах», как окрестила ее критика, относится к 1952 году. Для Дании это было время, отмеченное особенно глубокими социальными противоречиями, массовой безработицей, политикой «закручивания гаек»,

---

[5] "Levende billeder", 1983, N 11, s. 11.

когда любая форма отклонения от «общепринятых» норм квалифицировалась властями как проявление симпатий к коммунизму.

Главный герой фильма принадлежит к «молчаливому», как его называют в Дании, поколению, чье детство пришлось на время войны. Оккупация и Сопротивление не оказали существенного влияния на его мировосприятие, оставив в душе лишь смутные детские воспоминания. Джонни, парень лет восемнадцати из копенгагенского рабочего квартала Нерребро, — продукт своего времени и своей среды. Окончив школу, он становится чернорабочим и на собственной шкуре познает диктаторские замашки хозяев и их управляющих.

В дружной семье Джонни вроде бы царит взаимопонимание. Отец — добрый, мягкий человек; но он — типичный верноподданный, привыкший всегда говорить «да». Существующий порядок не вызывает у него протеста. В жизни Ларсен-старший руководствуется обывательской моралью, выражающейся в предписаниях типа «всяк сверчок знай свой шесток», «не высовывайся», «если хочешь чего-то добиться, надо кланяться и соглашаться». А жизнь учит Джонни другому. В разговорах со своими товарищами, с девушкой, в которую он влюблен, с дедом, активистом рабочего движения 30-х годов, он открывает для себя возможность иного существования. Дед Джонни показан человеком, отчасти разочаровавшимся на склоне лет в своих прежних идеалах; но он сохранил критическое отношение к действительности, неприятие социальной несправедливости. Именно у дедушки Джонни учится говорить «нет». В его душе растет протест против бессмысленности пассивного существования. Сменив несколько мест работы, юноша поступает на военную службу. Именно здесь, где унижение человеческого достоинства возведено в принцип, а бессмысленная муштра — основной метод воспитания, происходит нравственное созревание Джонни. Та власть, с которой он сталкивался в более замаскированной форме «на гражданке», в армии предстает перед ним во всей своей тотальной жестокости. Здесь его протест становится осмысленным, он осознает себя самостоятельной личностью, способной к действию.

За те полгода, которые охватывает фильм, происходит постепенное возмужание героя, прощающегося с детством и вступающего во взрослую жизнь. От первоначального инстинк-

«МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ», режиссер Билле Август





«ЗАППА», режиссер Билле Аугуст

тивного неприятия конформистских иллюзий отца к осознанию своего классового положения — такова диалектика развития центрального персонажа.

Действие современных датских фильмов о молодежи часто переносится в 60-е годы, период экономического бума, когда закладывались не только материальные, но в известной мере и моральные основы сегодняшнего датского общества, когда оно, окончательно оправившись от последствий оккупации, начало вырабатывать новую и по сей день действующую «шкалу ценностей». Быть может, эти картины и не лишены порой ностальгической окраски, ибо как раз на 60-е годы приходится детство, юность тех режиссеров, кому сейчас под сорок и творчество которых определяет лицо современного датского кино. Однако в целом «дух ретро» чужд их работам. Воспроизведение точных примет и особого стиля минувших лет, модных в ту пору мелодий не становится самоцелью. «Старые добрые времена» оказываются не объектом любования, а трамплином в сегодняшний день — со всеми его сложностями и противоречиями.

В этом отношении наиболее последовательным выглядит творчество режиссера Билле Аугуста, чьи фильмы «Медовый месяц» (1978) и «Заппа» (1983) демонстрировались на XI и XIII кинофестивалях в Москве. Аугуст так характеризовал на фестивальной пресс-конференции период, избранный им в качестве объекта исследования: «...люди тогда сосредоточили свое внимание на материальных ценностях, позабыв, что существуют ценности куда более важные для человека — духовные. Жажда приобретательства не могла не сказаться на человеческих взаимоотношениях. Канули в прошлое искренность, доверчивость, доброта, на смену им пришла отчужденность. Люди замкнулись в узком кругу своих мещанских интересов. Разобщенность стала естественным состоянием, нормой... жизни. Процесс отчуждения коснулся не только людей, далеких друг от друга, но и... проник в семью, в отношения детей и родителей» [6]. Эта мысль объединяет упомянутые картины Аугуста. Весь их стиль, диалоги воспроизводят атмосферу холодного равнодушия, в которой невозможен подлинный контакт между людьми. Это мир, лишенный надежды...

---

[6] «Искусство кино», 1983, № 12, с. 189

Главный персонаж «Медового месяца» — наивный, неискушенный в жизни, застенчивый парень по имени Йенс — устраивается на одно из предприятий крупной процветающей фирмы, имеющей филиалы во многих странах мира. Нудная, монотонная работа в сборочном цехе, где по многу тысяч раз в день приходится выполнять одну и ту же операцию, неплохо оплачивается. Цех, где трудится Йенс, показан несколькими красноречивыми штрихами. Шум, царящий здесь, не позволяет рабочим услышать даже голос соседа. Разобщенность людей подчеркивается еще и тем, что за каждым их движением наблюдает стеклянный глаз телекамеры. Усталые лица, удручающе однообразные, механически ритмичные движения, замкнутость — здесь нет и намека на радость труда... Да и конечного продукта своей деятельности люди не видят, являясь лишь винтиками гигантского механизма. Единственное, что поддерживает людей, — это ожидание уикэнда. Вот желанный просвет, мечтой о котором живут всю неделю! Уикэнд становится главным смыслом жизни, а когда он разочаровывает, остается лишь ждать следующих субботы и воскресенья. Но и через неделю все дороги сходятся у той же пивной, где все различия между «ними и нами» исчезают, как считает один из рабочих. Он хорошо приспособился к жизни и, изображая из себя плейбоя, разглагольствует о свободе и равных возможностях. Но его убеждения подвергаются серьезному испытанию, когда этого «философа» выдворяют из кабака...

Йенс знакомится с Кирстен, девушкой из мелкобуржуазной семьи. Родители не возражают против выбора своей дочери: ведь у парня хорошо оплачиваемая работа, и, значит, он сможет обеспечить будущую жену всем, что необходимо для семейного счастья. Приготовления к свадьбе (чтобы все было не хуже, чем у людей!), бракосочетание в церкви, свадебное путешествие под руководством бойкого экскурсовода, указывающего, в каком направлении необходимо смотреть в данный момент,— все это вскоре остается позади, и начинаются будни.

Молодая пара поселяется в арендованном доме, который предстоит обставить и оборудовать при чутком содействии мамы Кирстен, желающей устроить жизнь дочери по образу и подобию своей собственной.

Йенс изо всех сил старается соответствовать тем требованиям, которые предъявляются к добропорядочному гражданину и супругу. Он уговаривает жену уйти из библиотеки, где та работает: он сам обеспечит достаток в новом доме. С утра до вечера Йенс трудится на фабрике, а вернувшись домой, оказывается в состоянии только тупо уставиться в телевизор.

Но Кирстен ощущает, что материальное благополучие не может заполнить пустоту существования. В ее душе растет неудовлетворенность жизнью, лишенной духовного содержания. Она не может четко сформулировать, что, собственно, с ней происходит; Йенс тоже не понимает причин уныния, овладевшего женой и разрушающего близость молодых супругов.

Попытка самоубийства, которую неожиданно совершает Кирстен, выглядит как бессильный бунт бесконечно одинокой души. Семейная жизнь молодой четы терпит крах. Им нечего дать друг другу и нечего противопоставить окружающему их холоду и пустоте. Йенс, так до конца и не осознавший, почему это произошло, теряет всякие жизненные ориентиры. Он нанимается на первый попавшийся корабль в надежде вырваться из унылого круга безрадостной работы, томительных уикэндов и бесцветных впечатлений. Впервые в жизни он сам принимает решение, он выбирает побег и уплывает. Но куда?! Финал не оставляет места иллюзиям: бежать Йенсу некуда...

Йенс принадлежит к «молчаливому большинству», которому от рождения предначертано оставаться пассивным потребителем. Он в высшей степени инфантилен и живет как во сне, не пытаясь расстаться с детской грезой, что все образуется само собой. Он бездумно поддается массовому психозу, когда вещи приобретаются не потому, что они удовлетворяют какие-то потребности человека, но из-за их вида, престижности. Свою жену он пытается вывести из угнетенного состояния тем, что предлагает ей купить какие-то совсем ненужные предметы — только потому, что они считаются атрибутами буржуазного благополучия.

Потребительской моралью отравлены фактически все персонажи фильма, многие из кото-

рых пытаются утвердить себя как личность с помощью материальных символов успеха. Примером «несчастливого счастливого человека» является и отец Кирстен, включившийся в эту всеобщую погоню за внешним благополучием.

Режиссер Эсбен Хойлунд Карлсен так писал о «Медовом месяце»: «Это очень меткий выстрел в раскатистую пустоту государства благосостояния. Это общество без стержня, без малейшего представления о своем смысле и пути, приводимое в движение производством и потреблением, которые питают друг друга в вечно замкнутом круге. За прекрасно отчеканенными портретами встает памятник тотального отчуждения» [7].

Истоки подобного отчуждения анализируются Аугустом в его следующем фильме «Заппа», действие которого точно датировано — 1961 годом. Герои картины — трое ребят лет четырнадцати — тоже оказываются жертвами общественных норм, ставящих внешний успех выше простых человеческих чувств.

Подводя итоги тому, что было сказано о «ретроспективном» направлении в сегодняшнем датском кино, можно заметить определенный сквозной мотив, пронизывающий большинство лент, и определенный тип героя — молодого человека, лишенного внутреннего стержня, нравственных принципов, твердых убеждений в равнодушном мире, безучастном к его судьбе. Рисуя картину духовного неблагополучия, художники вместе с тем ставят своей задачей проследить диалектику определенных явлений современной жизни, берущих начало в недавнем прошлом.

По своей идейно-эстетической направленности социальные фильмы, появившиеся в Дании в 70—80-е годы, представляют собой во многом единое явление, но, переходя к лентам о сегодняшнем дне, мы, естественно, обнаружим ряд новых проблем, конфликтов, типов героев. Так, в 1981 году известный датский художник, актер, поэт, драматург Эрик Клаусен снял фильм «Цирк «Касабланка», в котором отразился его собственный жизненный опыт бродячего артиста. В конце 60-х годов Клаусен в содружестве с музыкантом и художником Лайфом Сильвестером Петерсоном организовал уличный политический театр, а позднее они создали самую знаменитую в стране рок-группу «Красная мама», исполняющую политические песни. В этих песнях обличалась социальная несправедливость, звучали призывы к разоружению, к человеческой солидарности. Со своими концертами и спектаклями Клаусен и Петерсон объездили всю страну и завоевали огромную популярность. Автобиографичность «Цирка «Касабланка» подчеркивается и тем, что главные роли — циркачей, путешествующих в живописном потрепанном фургоне по дорогам Дании,— исполнили сам режиссер и его постоянный партнер по театру и рок-группе Петерсон.

Свой оригинальный метод съемок Клаусен назвал «суперреализмом». Киногруппа, колесившая по Дании, встречала людей, которые могли бы встретиться и героям фильма, и эти люди становились участниками творческого процесса. Нередко, выезжая на съемку, режиссер еще не знал, кого он будет снимать в тех или иных ролях, но, оказавшись на месте, например на рыночной площади, он, по его словам, всегда находил персонажей для очередного эпизода. «Цирк «Касабланка» — это фильм дороги. Два уже не очень молодых артиста берутся однажды подвезти голосующую на шоссе девушку, которая становится их помощницей. Следуя за актерами из одного провинциального городка в другой, зритель как бы погружается в датскую повседневность. Как в калейдоскопе, мелькают перед ним аккуратные летние домики, кемпинги, ярмарки, супермаркеты; заодно мы видим здесь представителей местной власти и полиции, постоянно досаждающих героям, поскольку и предприятие, и образ жизни последних не укладываются в рамки обывательского мышления. Бродячий цирк действует на нервы «добропорядочному обществу» с его идеалами унификации и нивелировки.

Лента вводит зрителя и в среду рабочего класса, когда герои принимают участие в празднике в поддержку забастовки. Однако для них это выступление является не актом классовой солидарности, а лишь очередной попыткой не упустить свой шанс, ибо дает возможность попасть на телеэкран.

---

[7] "Tusind øjne", 1978, N 21/22, s. 4.

Героям картины только «кажется, что они не связаны путами буржуазной, мещанской морали, что они свободны от обязательств перед презираемым ими обществом. А на деле оказывается, что и само их предприятие, цирк «Касабланка», и складывающиеся между ними отношения — все предопределено той же буржуазной моралью, теми же законами общественной жизни. Рушатся все устои и связи «свободного» микромира: любовь, дружба, бескорыстие. Три человека остаются не свободными, но одинокими» [8],— писал В. Баскаков об этом фильме, получившем один из главных призов XXIII Международного кинофестиваля в Карловых Варах.

Для кинематографа Дании всегда был типичен интерес к среднему классу. Что же касается пролетарских слоев общества, то до последнего времени их жизнь не находила отражения в датских картинах. «Еще не создан датский художественный фильм, который брал бы за исходный момент современный экономический кризис. У нас нет ни одного фильма, действие которого происходило бы на фабрике. Деревня тоже является для нашего кино экзотическим местом действия»,— писал в 1978 году киновед Эрик Тюгесен [9].

Своеобразным ответом на эту критику стало появление таких картин, как «Джонни Ларсен» и «Медовый месяц». Но облик современного человека труда, положение рабочего класса и его борьба за свои права с особой достоверностью отразились в фильме «Путь в город» (1978) режиссеров Клауса Ваншера, Йеса Бонде и Пребена Нюгора Андерсена.

...Тридцатилетний Кельд работает на автомобильном заводе в провинциальном городке Кольдинге. Однажды вместе с десятью своими товарищами он получает извещение об увольнении. «Путь в город» — рассказ о том, почему Кельд стал безработным и какие последствия это имело для него самого и его семьи — жены и двоих детей.

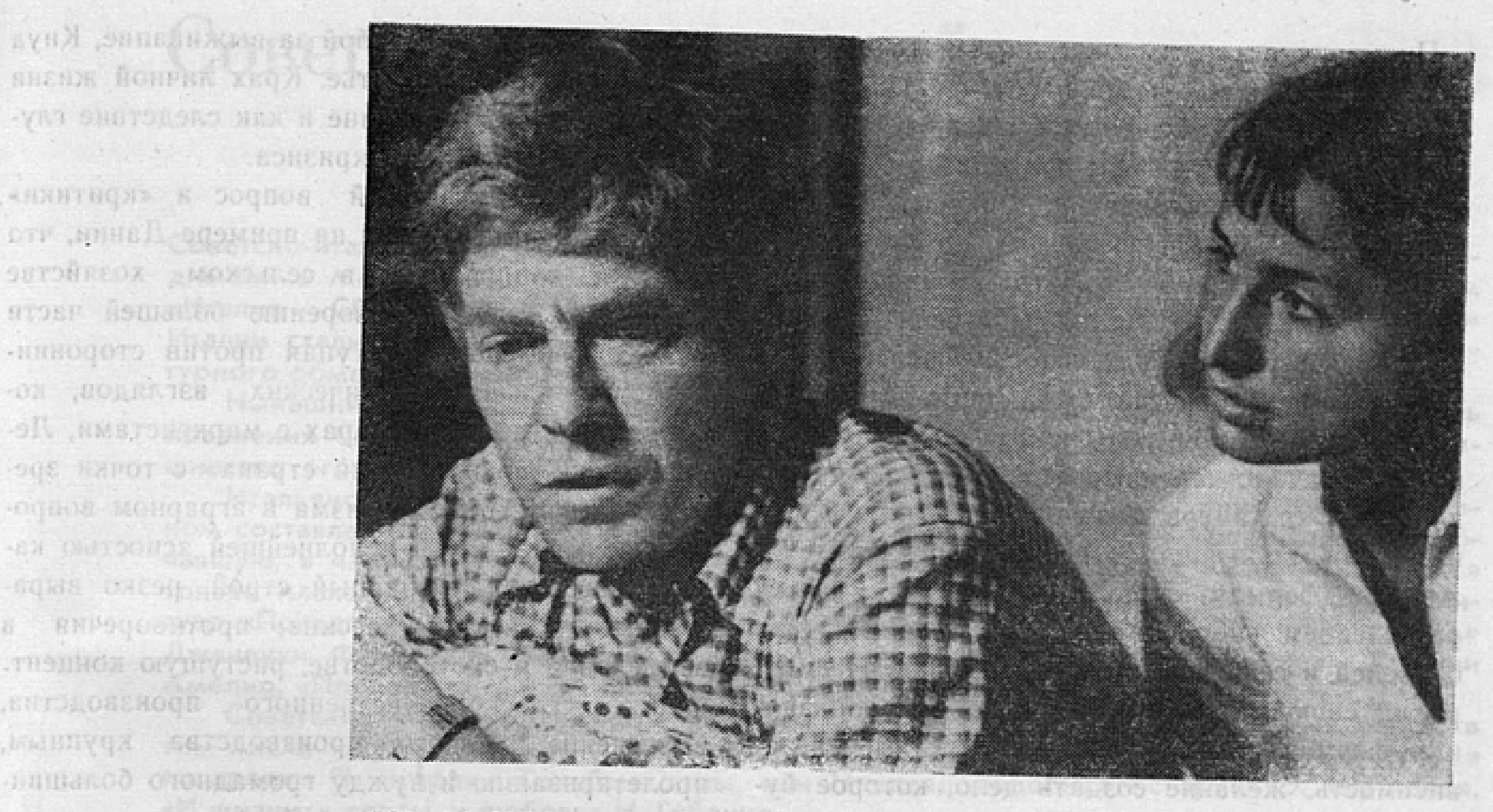
Кельд приносит неприятное известие домой, потом бродит по городу, идет на биржу труда, оформляет пособие по безработице, сидит в пивной и наконец узнает, что в Швеции на заводе «Вольво» можно получить работу. Жена отка-

[8] «Искусство кино», 1983, № 2, с. 137.

[9] "Tusind øjne", 1978, N 16, s. 9.

«ЦИРК «КАСАБЛАНКА», режиссер Эрик Клаусен





«ЕСТЬ НА СВЕТЕ ПРЕКРАСНАЯ СТРАНА», режиссер Мортен Арнфред

зывается ехать за границу, считая это рискованным предприятием и не желая терять свое рабочее место. Кельд отправляется один, пробует устроиться на работу в Гётеборге, у него ничего не получается, и он приезжает обратно...

История Кельда переплетается с историей владельца завода, нечистого на руку спекулянта, который после переговоров с западногерманскими промышленниками решает продать свое предприятие и поместить капитал в более выгодное дело — строительство летних домиков. Доверенное лицо объясняет уволенным рабочим, что эта сделка является одним из звеньев общеевропейских экономических соглашений, которые в дальнейшем могут привести к полному закрытию завода. Но ведь ясно, что предприятие было хорошо обеспечено заказами, покуда находилось в руках датчан...

В фильм вкраплены кадры кинохроники, запечатлевшие эпизоды борьбы датского рабочего класса за свои права: стачки, пикеты, переговоры с администрацией. Постановочные сцены на заводе, где работает Кельд, удачно сочетаются с репортажными съемками. В картине участвовали и непрофессиональные актеры, в частности рабочие и служащие завода «Вольво», что придало этому снятому в документальной манере повествованию еще большую достоверность. Люди, находящиеся в привычной для себя обстановке и занятые своим обычным делом, создают убедительный фон для развития сюжета.

Впервые датское кино с такой тщательностью исследует жизнь промышленных рабочих, показывает трудовой процесс, забастовочное движение. Правда, характер главного героя не наделен запоминающимися индивидуальными чертами. Но рассказ о жизни человека, лишенного ореола исключительности, приобретает обобщающее звучание.

«Есть на свете прекрасная страна» — эта первая строка датского национального гимна стала названием картины Мортена Арнфреда, снятой в 1983 году.

«Маленький ломоть, зато густо намазанный маслом,— так характеризовал Данию в своих путевых заметках Карел Чапек. — Во всем милая, приветливая, ласковая и благопристойная страна. Даже не назовешь ее страной, а скорее большим, хорошим поместьем, которое сам творец постарался благоустроить и наладил там исправное хозяйство».

Примерно в таком ключе, но без тонкой чапековской иронии обычно и создавались в Дании фильмы о крестьянской жизни, крестьянском труде. На 50-е годы приходится бум этих картин, идеализировавших патриархальный уклад.

Потом, несмотря на то, что Дания является преимущественно сельскохозяйственной страной, эта сфера действительности была надолго забыта кинематографистами. Лента Арнфреда стала первой в 80-е годы попыткой восполнить пробел. Начало картины на первый взгляд традиционно. ... Камера скользит по идиллическим пейзажам, колосящимся полям, красивым, ухоженным фермам. Герой фильма занимается разведением поросят — это одна из ведущих отраслей в сельском хозяйстве Дании. Несмотря на свою молодость, Кнуд по всем признакам фермер старого типа. Его идеалы — независимость, желание создать дело, которое будут продолжать его дети. Но иллюзии, которые он питает (хорошо быть самому себе хозяином и ни от кого не зависеть; если фермер настойчив и трудолюбив, его труд окупится...), неприемлемы в современной экономической ситуации. Ибо, и вскоре герой сам убеждается в этом, он не может не зависеть от местных властей, от банковских кредитов, от фирм, покупающих его продукцию... Когда от недоброкачественного корма погибают несколько поросят, компенсация, предложенная виновной в убытке фирмой, оказывается смехотворной. Новый управляющий банком отказывает Кнуду в кредите. Небольшому предприятию не под силу выжить в современных условиях, однако индивидуалист по натуре, он и слышать не хочет о вступлении в кооператив.

Дает трещину и семейная жизнь героя. Его жена — учительница в местной школе — не хочет бросать работу ради фермы. Она больше стремится к общению с людьми своего круга, и Кнуд начинает ревновать жену к ее друзьям-интеллигентам. Нет у него настоящего контакта и с детьми, помешавшимися на видеотехнике... Поглощенный борьбой за выживание, Кнуд упускает семейное счастье. Крах личной жизни героя предстает на экране и как следствие глубокого экономического кризиса.

В работе «Аграрный вопрос и «критики» Маркса» Ленин показал на примере Дании, что развитие капитализма в сельском хозяйстве неизбежно ведет к разорению большей части мелких фермеров. Выступая против сторонников либерально-народнических взглядов, козырявших Данией в спорах с марксистами, Ленин писал: «...«идеальная страна» с точки зрения противников марксизма в аграрном вопросе показывает нам... с полнейшей ясностью капиталистический аграрный строй, резко выраженные капиталистические противоречия в земледелии и скотоводстве, растущую концентрацию сельскохозяйственного производства, вытеснение мелкого производства крупным, пролетаризацию и нужду громадного большинства сельского населения» [10].

Процесс этот в наши дни углубляется. Он нашел отражение и в картине «Есть на свете прекрасная страна», в названии которой сквозит горькая ирония. «Не вернее ли: «Была на свете прекрасная страна»?» — писал один из рецензентов фильма...

Явления, определяющие сегодня облик датского кинематографа, неоднозначны. Значительное место среди выпускаемых в последние годы в Дании фильмов по-прежнему занимает коммерческая продукция, ленты, далекие от исследования серьезных проблем действительности. Однако аполитичность и благодушие, обычно ассоциирующиеся с датским кино, более не являются его универсальными характеристиками. Демифологизируя прежде казавшиеся незыблемыми представления, датская кинематография постепенно склоняется к более реалистическому, трезвому взгляду на современную буржуазную действительность.

---

[10] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 268.

Советско-итальянский симпозиум

Советско-итальянский симпозиум по актуальным проблемам киноискусства, проходивший в Москве, был организован Союзом кинематографистов СССР и обществом «Италия — СССР». Такие творческие встречи деятелей кино Советского Союза и Италии стали традиционными, они проводятся в рамках широкой программы культурного обмена между двумя странами.

Нынешний, седьмой по счету, симпозиум, работой которого руководил секретарь правления СК СССР Александр Караганов, отличался от предыдущих тем, что большинство его участников составляли кинематографисты молодого поколения.

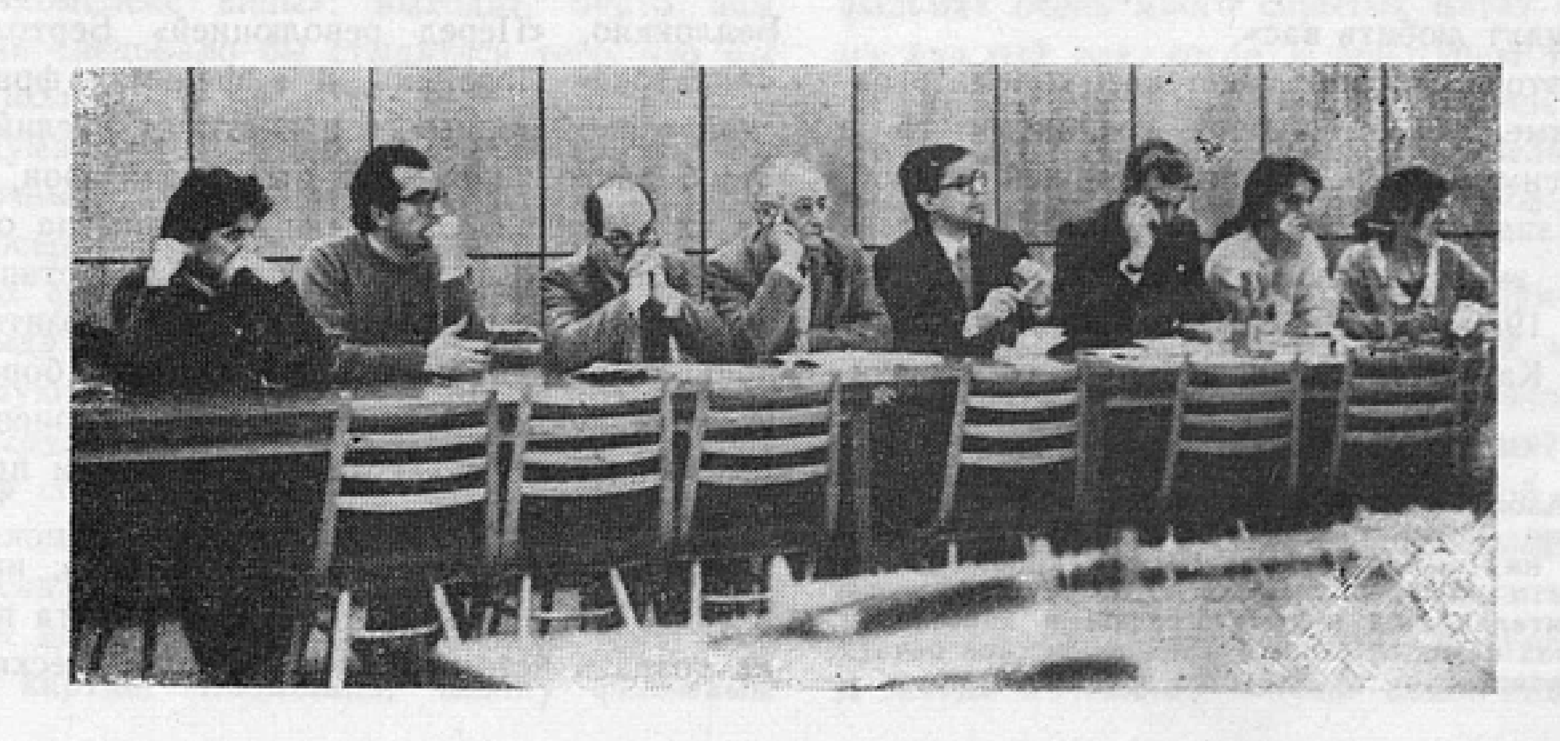
Итальянская делегация привезла с собой большую программу фильмов, в основном составленную по принципу «кино молодых о молодежи и для молодежи» и включавшую, в частности, такие картины, как «Ты мне мешаешь» Роберто Бениньи, «Остается только плакать» Роберто Бениньи и Массимо Троизи, «Дезертир» Джулианы Берлингуэр, «Правда-а-а!» Чезаре Дзаваттини, «Бьянка» Нанни Моретти, «Как бы это сказать...» Джанлуки Фумагалли, «Шопен» Лючано Одоризио, «Поразить в сердце» Джанни Амелио, «Проклятые, я буду любить вас» Марко Туллио Джордана.

Советские кинематографисты показали на симпозиуме ряд своих новых работ, в том числе «Дублер начинает действовать» Э. Ясана, «Чучело» Р. Быкова, «Клетку для канареек» П. Чухрая, «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Э. Шенгелая, «И жизнь, и слезы, и любовь» Н. Губенко.

В ходе двухдневной товарищеской дискуссии участники симпозиума обменялись мнениями по вопросам, касающимся творчества молодых кинематографистов Советского Союза и Италии, обсудили просмотренные фильмы. Одна из центральных тем дискуссии была связана с проблемой «Кино и молодой зритель», приобретающей в последнее время все большую остроту.

Предлагаем вниманию читателей журнала беседы с двумя членами итальянской делегации на VII советско-итальянском симпозиуме. На наших страницах выступают режиссеры Марко Туллио Джордана и его коллега по профессии Роберто Бениньи, широко известный в Италии и в качестве комедийного актера театра и кино.

Делегация кинематографистов Италии на VII советско-итальянском симпозиуме в СК СССР



Марко Туллио Джордана:

«Говорить о том, что волнует всех...»

Беседу ведет Любовь Алова

— Начнем с первых твоих шагов в кинематографе. Как и когда ты пришел в кино?

— Я пришел в кинематограф, не имея специального образования. В Миланском университете я изучал историю искусств, твердо зная, что она не станет моей профессией. Сколько себя помню, всегда был буквально одержим кино, мечтал снимать фильмы. В двенадцать лет у меня даже была такая игра: я воображал себя кинокамерой и вел наблюдение за самим собой так, как если бы мое тело существовало совершенно отдельно от меня. Поэтому можно сказать, что «фильмы» я начал снимать уже в детстве. Если же говорить о настоящем дебюте, то он состоялся в 1979 году, когда мне было двадцать девять лет. Благодаря помощи творческих и технических работников одного кооператива — помощи и профессиональной и материальной, — а также благодаря субсидии (правда, весьма и весьма скудной), которую итальянское правительство предоставляет кинематографическим кооперативам, я снял свою первую картину «Проклятые, я будут любить вас».

— С этой работой советские кинематографисты имели возможность познакомиться в рамках симпозиума. Расскажи о ней подробнее. Я знаю, что фильм снимался в очень трудных экономических условиях, знаю, что когда в 1980 году тебе предложили показать ленту в Канне в секции дебютов, то выяснилось, что у кооператива нет средств, чтобы отпечатать копию... И все же картина демонстрировалась на Каннском фестивале, встретила там одобрение критики и вызвала интерес у зрителей.

— Фильм «Проклятые, я буду любить вас» рассказывает историю молодого человека по имени Звитоль, который был участником молодежного движения протеста 1968 года, а потом отправился в длительное путешествие по Южной Америке. Это был период, когда многие ребята моего поколения уезжали из Италии и колесили по всему свету. Вернувшись в Италию спустя годы, Звитоль пытается найти прежних друзей и вместе с ними обрести прежние идеалы, но встречает повсюду лишь разочарование, уныние, упадок духа. Он пытается как-то приспособиться к «благопристойной» нормальной жизни, но так и не находит своего места в обществе. Звитоль продолжает линию кинематографических персонажей 60-х годов, которых можно было увидеть и в итальянских фильмах «Кулаки в кармане» Беллоккио, «Перед революцией» Бертолуччи, «Аккатоне» Пазолини, и в фильмах французской «новой волны», и в картинах английского «свободного кино». Это были антигерои, судьба их трагична. Они были обречены на одиночество, поскольку их сумбурные представления о жизни, отсутствие твердых позитивных принципов лишали их возможности бороться. И хотя образ Звитоля — образ жизнеподобный, мне бы очень хотелось, чтобы он прозвучал и как метафора.

— Говоря о метафоре, ты, видимо, имеешь в виду, что в этой картине предпринята попытка создать исторически и социологически вер-

---

Любовь Алова окончила филологический факультет МГУ имени Ломоносова. Кандидат искусствоведения. Младший научный сотрудник ВНИИ киноискусства. Член совета молодых ученых. Автор статей, посвященных итальянской кинематографии и кинотеории, в сборниках научных работ и в периодической печати. В «Искусстве кино» публикуется впервые.

ный коллективный портрет молодого поколения конца 60-х, показать через судьбу героя биографию его сверстников? Как ты сегодня оцениваешь движение молодежного протеста, или движение контестации, как принято его называть на Западе?

— Объяснить это в нескольких словах не так просто. Весной 1968 года мне было семнадцать лет. Тогда все казалось возможным; война во Вьетнаме, ситуация на Ближнем Востоке были предметом нескончаемых жарких споров, были взбунтовавшиеся университеты Америки и Европы... Все это, видимо, вызвало и у нас, в Италии, горячее желание сломать некоторые устои, сложившиеся под влиянием католической церкви и политических партий «центра».

Но если в политическом отношении едва ли можно говорить о последовавших заметных переменах, то в области нравственной произошли вполне реальные и ощутимые сдвиги. Невозможно себе представить, как много это значит для Италии, в которой церковь влияла на политическую власть и формировала взгляды большинства людей на протяжении девятнадцати веков!

Естественно, что 1968 год, и прежде всего то разочарование, которое стало следствием политической несостоятельности движения контестации, породили также явления чудовищные и парадоксальные. Я говорю не только о терроризме, но и об антидиалектическом отношении к миру, о циничной манере поведения в обществе. Все это вызвало к жизни своеобразный «комплекс вины»: выходит, будто нам сегодня следовало бы стыдиться того, что мы были молоды...

Я думаю, что наши идеи скорее всего были ошибочными, но я не хочу стыдиться своей простосердечной веры в них. Я бы сказал, что в моих фильмах есть это двойственное чувство стыда и гордости за свою собственную доверчивую юность.

— Другими словами, ты пришел в кинематограф со своей темой, с раздумьями о горькой, сломанной судьбе молодых людей твоего поколения?

— Я не думаю, что это ведущая тема всех моих картин. Возможно, между фильмами «Проклятые, я буду любить вас», «Гибель восставших ангелов» (1981) и лентой «Ночи и туманы», снятой для телевидения в 1984 году, есть нечто общее: это стремление рассказывать о людях, которые не могут найти своего места в обществе. Они пытаются, но всегда безуспешно, поделиться с другими своей любовью и своим страданием. В известном смысле я пытаюсь говорить о вещах, которые мне лично внушают страх, — это одиночество и непонимание.

— Можно ли говорить о стилистическом единстве твоих картин?

— Что касается стиля, то я хотел бы сказать следующее: я слишком молод, чтобы быть одержимым проблемой стиля, и даже более того, я не думаю, чтобы когда-нибудь эта проблема встала передо мной. Я бы хотел позволить себе провести сравнение с одним очень плодотворным периодом в развитии итальянской живописи, а именно — с маньеризмом. Что же происходило в конце XVI века с художниками-маньеристами? Это было время туманное в историческом и политическом отношении, и художники, не находя опоры в жизни, стали искать убежище в копировании, в имитации манеры великих мастеров прошлого — Микеланджело и Рафаэля. Поэтому их искусство так изобилует цитатами. Я думаю, что и сегодня, когда в Италии наступило время, которое характеризуется нестабильностью, запутанностью, атмосферой тревоги, искусство прошлого оказывается опорой для осмысления мира. Поэтому в моих фильмах очень много скрытых цитат и поэтому каждый раз, когда я приступаю к работе над новым фильмом, я ставлю на письменный стол три или четыре фотографии великих мастеров мирового кинематографа, словно обращаясь к ним за вдохновением.

— Коль скоро речь зашла о великих мастерах мирового кино, то кто из них наиболее близок тебе, кого бы ты мог причислить к своим кинематографическим «отцам»?

— В восемь лет я остался сиротой. Я говорю об этом потому, что в определенном смысле это обстоятельство может объяснить мое противоречивое отношение к самой фигуре «отца». Я всегда мечтал об «опеке» какой-нибудь вы-

дающейся личности, но в то же время во мне жил страх: я боялся, что рано или поздно мне придется испытать горечь разлуки. Я искал своих «отцов» повсюду, в каждом новом фильме, я просил их научить меня, помочь мне. И я находил эту помощь не только в итальянских картинах, но и в фильмах режиссеров других стран — у сенегальца Сембена Усмана, у шведа Ингмара Бергмана, у француза Жана Ренуара, у советского режиссера Василия Шукшина. Я думаю, что кино поистине не имеет границ.

— Все названные тобою художники — представители так называемого «авторского кинематографа». Как ты определяешь для себя это понятие? И еще: какого зрителя ты считаешь своим?

— На мой взгляд, в самой природе кино заключено противоречие. С одной стороны, фильм — это автономное произведение, творение личное, а с другой — это промышленный продукт, он должен возместить расходы, средства, вложенные в производство, и принести прибыль. Я, естественно, говорю о кинематографе в странах капитализма. И здесь можно отметить следующее: действительно существует огромная тяга видеть в фильме только товар, явление чисто коммерческое. Однако так же верно и то, что в противовес стандартизации и повторяемости коммерческих моделей и стереотипов возникает, со стороны наиболее образованной части зрителей, спрос на оригинальное, новое, антиконформистское кино. Такой зритель есть в каждой стране, потому что он является носителем лучших национальных и интернациональных культурных традиций. И «автор» должен стремиться ответить на эту потребность. Речь идет не о том, чтобы удовлетворять запросы снобистской и космополитической элиты, а о том, чтобы завоевывать все нового и нового зрителя, приучать широкую публику к высокому художественному качеству, к культуре. Поэтому я стремлюсь адресовать мои фильмы самой массовой аудитории, отдавая себе отчет в том, что это очень и очень непросто.

— Нынешний советско-итальянский симпозиум был посвящен кинематографу молодых. Сегодня молодым режиссерам в Италии — и твой, в частности, опыт это подтверждает — выпало начинать свою творческую деятельность в период глубокого кризиса в национальном кинематографе, охватившем и производство, и прокат. Нередко за последние восемь-десять лет со страниц итальянской кинопечати звучал тревожный вопрос — существует ли «новое итальянское кино»? Как бы ты ответил на него сейчас?

— Итальянское общество в последние годы претерпело существенные изменения, и только тот, кто прочувствовал их сам и пережил на своем опыте как гражданин своей страны, может их отразить во всей полноте и многомерности как художник. На мой взгляд, кино — превосходный способ делать политику в хорошем смысле этого слова. Ибо истинный художник, говоря о личном, выстраданном, говорит, по сути дела, о том, что волнует других. Поэтому, несмотря на невероятные трудности, с которыми мы сталкивались и продолжаем сталкиваться, нельзя не увидеть, как утверждается новое поколение в итальянском кино. Естественно, что не все у нас прекрасно, но мне бы хотелось, чтобы советские кинематографисты кроме режиссеров-дебютантов Фумагалли и Мануцци, которые были членами нашей делегации, запомнили имена Сальваторе Пишичелли и Джузеппе Бертолуччи — на мой взгляд, наиболее одаренных молодых режиссеров Италии из тех, кто работает в «серьезных» жанрах.

В жанре комедии, который в Италии имеет богатую традицию, также наблюдается процесс смены поколений. Кроме Бениньи и Троизи, фильмы которых, надеюсь, заинтересовали советских коллег, я бы хотел назвать еще одно имя — Нанни Моретти, режиссера и актера тонкого и всегда неожиданного. Я бы сказал, что в комедиографии эти трое осуществляют наиболее интересные эксперименты.

А те, кто сетуют на то, что у итальянского кино нет будущего, я уверен, ошибаются. Каждый новый фильм для нас — это опыт, это школа, каждый новый всегда лучше предыдущего. И мне кажется, что режиссеры, которых я назвал выше, а также некоторые другие, например Дель Монте или Амелио, на верном пути, они идут к зрелости. К сожале-

нию, у нас нет такого прекрасного творческого союза, который бы опекал молодых, заботился об их судьбе, как ваш Союз кинематографистов. У нас есть сообщество друзей-единомышленников, мы стараемся держаться вместе, помогаем друг другу творческими советами и делом, обмениваемся идеями и замыслами. Конечно, все это происходит на уровне личных контактов, но, может быть, со временем мы сможем стать официальной организацией.

— Каковы твои ближайшие планы?

— Планы остаются прежними. Мне пока не удалось найти средства на создание уже давно задуманного мною семейного кинoромана. Возможно, этот проект удастся осуществить на телевидении. Это должна быть историческая фреска об Италии XX века. Мой фильм расскажет о появлении крупной промышленной буржуазии на севере Италии, об этой «расе хозяев». Это будет история семьи текстильных магнатов — от ее стремительного взлета до полного краха.

— Несколько слов о советской программе, с которой итальянская делегация познакомилась в дни симпозиума.

— За время нашего пребывания мы посмотрели в Москве и в Ленинграде семь полнометражных и три короткометражных фильма. Конечно, этого недостаточно, чтобы судить о такой крупной кинематографии, как советская. Наибольший интерес у меня вызвали, что естественно, те картины, которые оказались созвучны моим собственным мыслям, волнующим меня проблемам, совпали с моими пристрастиями. Это прежде всего ленты «И жизнь, и слезы, и любовь» Губенко, «Чучело» Быкова, «Клетка для канареек» Чухрая. Хорошее впечатление оставил короткометражный дебют Лопушанского «Соло»: этому начинающему режиссеру присуща высокая изобразительная культура, природа его таланта представляется мне истинно кинематографической.

— В завершение нашего разговора хотелось бы услышать о твоих туристских впечатлениях. Ты ведь впервые в Советском Союзе?

— Да, я не бывал прежде в СССР. К сожалению, у нас было очень мало времени для настоящего, глубокого знакомства с Москвой и Ленинградом. В Ленинграде у нас был всего один вечер, и я пошел побродить по незнакомому, но волнующему меня городу Революции. Совершенно неожиданно я очутился на Дворцовой площади и увидел Александрийский столп и ворота Зимнего точно такими, какими впервые увидел их в фильме Эйзенштейна «Октябрь». Это было просто ошеломляюще.

Роберто Бениньи: «Мне нравятся фильмы, которые будят мысль»

Беседу ведет Ольга Боброва

— Меня зовут Роберто Бениньи. Родился в 1952 году, в конце октября, под знаком Скорпиона. В Италии, а точнее в Тоскане, еще точнее — в Ареццо. В крестьянской семье. У меня четыре сестры. Живут там же, в Тоскане. Вот и все, ничего особенного...

— Ты всегда говоришь такой скороговоркой или просто эту часть интервью считаешь малосущественной?

— Давай договоримся: на эти вопросы, касающиеся биографии, я отвечу быстро. А если что-то покажется тебе интересным, остановимся и поговорим подробнее. Так вот. Начал я со спектаклей-обманок. То есть просто влезал на любую пустую сцену и разыгрывал представление. Никто меня об этом не просил. Чаще всего такое случалось во время праздников, организуемых газетой «Унита».

— Ты имеешь в виду деревянные помосты, которые сооружают во время этих фестивалей на улицах и площадях для массовых народных представлений?

— Именно. И многие из них порой пустуют...

Попав в Рим, я играл в экспериментальных спектаклях у итальянских, польских, немецких режиссеров — в «Метаморфозах» Овидия, в «Государстве» Платона, в сатирических скетчах, в сказках для детей. А затем понемногу начал работать самостоятельно. Вместе с Джузеппе Бертолуччи [1] мы написали пьесу «Монолог», поставили ее, там я исполнил главную роль, почти автобиографическую, сыграв тосканского люмпен-пролетария.

— Кажется, спектакль имел успех у зрителей?

— Да, и, кроме того, его заметила критика. После этого меня стали приглашать сниматься в кино и на телевидении. В общем, я вышел в люди, то есть я хочу сказать, так я пришел в кино. Но каждый год летом, как и прежде, я выступаю на праздниках, которые устраивает «Унита». Так что меня иногда называют самым политическим комиком Италии. Тем более что я коммунист.

— В каких фильмах ты снимался?

— В фильме Марко Феррери «Прошу убежища», который в 1979 году получил приз на кинофестивале в Западном Берлине. По существу, это было первым моим приобщением к опыту настоящего большого кино... Затем я снимался у Серджо Читти — учителя, наставника, можно сказать, духовного отца Пазолини, который начинал у Читти ассистентом и помощником режиссера. Фильм назывался «Минестроне» [2]. Современная притча о всех страждущих, голодных, неимущих. Были и другие, но маленькие роли.

— И какую из сыгранных тобой ролей ты считаешь наиболее удачной?

— Ты имеешь в виду какую-то определенную, конкретную роль? Или спрашиваешь, кого мне нравится играть больше — официантов, пожарников или водителей автобуса? Я же комик и играю не столько психологию, сколько профессию, социальную типичность.

Ольга Боброва окончила филологический факультет МГУ имени Ломоносова. Кандидат искусствоведения. Младший научный сотрудник ВНИИ киноискусства. Выступает со статьями по вопросам теории и истории итальянского кино. Занимается литературным переводом.

[1] Брат известного итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи. — *Прим. ред.*

[2] Minestrone (*итал.*) — густой суп из риса и овощей; мешанина.

Эти роли требуют от актера не только психологической отдачи, но и владения ремеслом. Не могу сказать, что они мне не нравятся, но застрять только на таких ролях я бы не хотел.

— А какие роли хотелось бы играть?

— Разные, даже классического репертуара. Но элемент иронии, сатиры, гротеска я бы, наверно, привносил всегда и во все, даже в трагические роли.

— Значит, по призванию ты все-таки комик?

— Да, комик и до сих появлялся только в комических ролях.

— А кого из комических актеров ты считаешь своими учителями? Кто из них тебе ближе?

— Конечно, может быть, это и банально, но, отвечая тебе, я мог бы назвать всех великих комиков прошлого. Они не столько мои учителя... я их просто люблю. Гарольда Ллойда за чистоту, отточенность стиля, блестящие сюжеты. Мне нравятся братья Маркс — невероятно щедрые, расточительные в своих шутках, они продолжают смешить зрителя и тогда, когда он уже корчится от смеха; я люблю Бестера Китона, этого комика-интеллектуала; конечно, Чарли Чаплина — он выше всяких определений; наших комиков — Тото и Пеппино Де Филиппо, они — уже классика итальянской комедиографии.

— А в чем, по-твоему, заключаются особенности итальянской комической школы и ее отличие от других национальных комических школ?

— Прежде всего в следовании собственным национальным комедийным традициям, комедии дель арте, скажем, или неаполитанского театра. Итальянские комики, например, всегда придавали большое значение слову, не меньше, чем гэгам или пантомиме. Это тоже связано с традицией комической импровизации и с обыгрыванием особенностей диалектов различных областей Италии. Замечу здесь же, что, шаржируя, комик укрупняет наиболее типичные черты персонажа и ситуации, включая и более характерные для данной нации.

— Ну, а режиссеры? Кто из них оказал влияние на твой собственный режиссерский метод или стиль? Кого из классиков признают сегодня молодые итальянские кинематографисты?

— Буду говорить только от своего имени. Мне нравятся итальянские, советские, американские режиссеры. Но самая моя большая, абсолютная любовь — это Росселлини, Де Сика, Висконти, Пазолини. То есть, все наши великие. У американцев я больше всего люблю Форда и некоторых комедиографов. Советское кино — это, конечно, прежде всего Эйзенштейн, но вообще к кинематографу вашей страны у меня особое чувство и отношение. Мы смотрим современные советские картины во время различных кинофорумов и в народных домах. Советское киноискусство очень точно передает ритм современной жизни и всегда очень актуально по тематике. Поэтому, несмотря на все существующие между нами различия, оно близко и понятно нам. Фильмы, сделанные в России, оказали на меня огромное влияние в детстве и юности. Может быть, именно эти картины стали для меня школой жизни, подготовили к встрече с реальностью, во многом сформировали мои взгляды.

Однако все это — моя школа, у каждого из нас, молодых итальянских режиссеров, свой путь.

— А существует ли, по твоему мнению, «молодое итальянское кино»? Есть ли общее между вами, молодыми режиссерами, почти одновременно дебютировавшими в 80-е годы? Какой видится тебе современная ситуация в итальянском кино, которую принято называть кризисной? И наконец, что происходит с таким классическим жанром итальянского киноискусства, как «комедия по-итальянски»?

— Начну с последнего вопроса. До недавнего времени считалось, что «комедия по-итальянски» отжила свое. А теперь она вдруг возрождается в так называемом «молодом кино», к которому причисляют и меня. «Молодое итальянское кино» — какое-то очень неточное, а вернее, просто неподходящее определение по отношению к нам, сравнительно недавно дебютировавшим режиссерам. «Молодое кино» должно быть новым, смелым, неожиданным. Это, например, искусство Бунюэля, ко-

торый и в свои восемьдесят лет оставался дерзким и юным.

Честно говоря, мне не очень нравятся те фильмы, которые сегодня снимаются в Италии, включая и мои собственные. Но этот «новый» стиль в большей степени вынужденный, обусловлен обстоятельствами, в которых существует современный итальянский кинематограф: экономический кризис, то есть почти полное отсутствие денег на киноискусство, зависимость от иностранного капитала, приоритет коммерческих требований.

— Но вы как-то пытаетесь преодолевать эти трудности?

— От каждого из нас в отдельности, даже от нашего таланта, мало что зависит. Кинематограф — огромный котел, в котором нам всем, хотим мы этого или нет, приходится вариться. Сегодня очень изменились условия производства, проката. Как ты понимаешь, продюсеры не бегают за молодыми режиссерами, а получить государственную субсидию не менее трудно, чем выиграть в лотерее. Так что молодым приходится снимать свои фильмы чуть ли не вскладчину. Может быть, поэтому нам не хватает размаха, масштаба. Мы больше занимаемся подсчетами, чем творчеством. И потом за нами стоят великие итальянские режиссеры, по-настоящему гениальные, недосягаемые, и мы порой ощущаем себя их неудавшимися детьми. Откровенно говоря, у нас сейчас мало молодых режиссеров и сценаристов, на которых можно было бы рассчитывать в будущем.

— Я не столь пессимистично настроена по поводу перспектив итальянской кинематографии. Конечно, к итальянскому кино у нас повышенные требования. Говоря о нем, мы держим в уме фильмы Росселлини, Висконти, Де Сантиса, Антониони или Феллини, неореализм и политический кинематограф 60-х годов. Но меняются времена, меняется действительность, приходят новые режиссеры. Даже не в том дело, хуже они или лучше. Другие! И оценивать этих новых художников следует, исходя прежде всего из их собственных достоинств и недостатков. Я не могу согласиться, когда говорят, что «молодое итальянское кино» — скучное, однообразное.

— А у тебя есть примеры, которые подтверждают обратное?

— Да, скажем, фильмы Нанни Моретти, Марко Туллио Джордана, Джанни Амелио, Джузеппе Бертолуччи, твои, — то есть творчество нового поколения итальянских режиссеров, которых так долго ждали...

— Да уж, мы рождались в муках почти двадцать лет...

— Ждали вас с конца 60-х годов, а пришли вы только в начале нынешнего десятилетия. Так вот, ваши фильмы своеобразны, интересны, и, несмотря на различия, в них, как мне кажется, есть общие черты, позволяющие говорить о новом направлении в итальянском кино.

— Ты как будто хочешь защитить молодых итальянских режиссеров от них самих? Интересно... Так в чем же наша общность и чем мы хороши?

— В первую очередь это связано с интерпретацией современной итальянской действительности, от которой вы отталкиваетесь, которую не принимаете, с которой спорите. Потому в ваших картинах она и выглядит несколько остраненной, гротескной, подчас даже эксцентричной. Конечно, в такой трактовке просматривается и традиционная молодежная конфронтация по отношению к миру отцов, но и определенная гражданская позиция, и своеобразная художественная стилистика — тоже. Это как раз то общее и особенное, что отличает «молодое итальянское кино», что следует, как мне кажется, отнести к его достоинствам. А недостаток, по-моему, не столько в отсутствии размаха и масштаба. Большинство картин действительно отличает камерность. Но, вероятно, пришло время обратить внимание на то, что современное итальянское кино утрачивает свое национальное своеобразие.

— Еще бы! Ведь оно почти целиком снимается на американские деньги и все больше подгоняется под американские требования. Вот уже многие годы в Италии идет настоящая война против засилия американских картин, которые лучше рекламируются, лучше прокатываются, чем итальянские. Частное телевидение давно уже приспособилось к американским моделям и вкусам и пытается на-

вязать их итальянскому зрителю в телесериалах или мультипликации. Даже сама графика, ритм телеизображения строятся по американским образцам. И потом американские фильмы обычно преподносятся в Италии с помпой, как нечто сенсационное. Совсем не так, как наши фильмы у них. А ведь средний американский кинематограф вовсе не такой уж замечательный, как хотят нас в том убедить. Это определенная экономическая система, составная часть экономической политики грубого нажима на страны НАТО. Положение у нас трудное...

— Ты хочешь сказать, что идет процесс американизации итальянского кино?

— Нет, так далеко пока не зашло. Разве что в сфере экономики. В Италии существуют очень прочные национальные художественные традиции. И народ, который веками воспитывался на традициях итальянской живописи, литературы, театра, а затем пережил мировую славу итальянского кинематографа, не так-то легко отлучить от этих ценных традиций. Они уже вошли в плоть и кровь итальянской художественной культуры. Во всяком случае, я, как комик, ощущаю на себе всю силу итальянской комедийной традиции и не только кинематографической, но и театральной, причем уходящей в глубь веков, к традициям итальянского народного театра — комедии дель арте и карнавалу.

— Может быть, в силу того, что именно здесь существуют наиболее глубокие традиции, комический жанр продолжает развиваться на итальянском экране, несмотря ни на что?

— Может быть... Я вообще считаю, что рост, движение наметились у нас именно и только в комедийном жанре, в котором, кстати, работает большинство режиссеров «молодого итальянского кино»... «Комедия по-итальянски» получила новый импульс к развитию. Появилось много превосходных комиков, некоторые из них стали режиссерами. Пожалуй, можно считать, что лишь в этой области смена поколений произошла без потерь. Возможно, даже наоборот.

— Что ты имеешь в виду?

— Новые комики не хуже прежних, если не лучше. Они тоньше, глубже, в них больше психологизма, комизм стал менее поверхностным, перешел в скрытую иронию, насмешку. Комедия больше приблизилась к реальности, отошла от традиционного итальянского канона комедии-буфф и в то же время сохраняет связи с древней и вечно живой традицией народного театра масок. Может быть, это и определяет национальное своеобразие фильмов, обеспечивает им успех у зрителей.

— А ты сам ощущаешь связь с этой традицией? В чем конкретно она проявляется? Одним словом, какова твоя поэтика?

— Техника, приемы, которыми я пользуюсь, я ощущаю как дар, полученный в наследство. Маски, пантомима, буффонада, лацци — постоянные элементы итальянского народного театра, ставшие почти обязательными атрибутами любого итальянского комического зрелища. Используя старые формы, я вкладываю в них новое содержание, варьирую, создаю что-то новое по канве традиций. Так поступали, поступают и, наверное, будут поступать все наши комики. Что касается импровизации, а импровизация была душой комедии дель арте, то сегодня лишь немногие итальянские комические актеры рискуют импровизировать, я имею в виду преобладающую импровизацию, и я один из этих немногих. Я импровизирую в театре — от себя и на темы, предложенные из публики, пытаюсь делать это и в кино.

— Роберто, большинство фильмов, в которых ты снимался, проблемные, остросоциальные. Да и твои собственные картины «Ты мне мешаешь» и «Остается только плакать» не столько комедии, сколько сатирические памфлеты, хотя в них много просто смешного, чистой радости, чистого развлечения. Какие цели ты ставишь перед собой? Есть у тебя главная тема, можно ли считать твое творчество социально ангажированным? Одним словом, за что тебя называют «самым политическим комиком Италии»?

— То, что я делаю, это всегда политическая сатира. Но этот политический, социальный смысл не существует отдельно, не задается в лоб, он неотделим от всей образной ткани фильма. И все-таки главное свое предназначение я вижу прежде всего в том, чтобы радовать людей и будоражить, или, как говорил

Цицерон, смешить и ужасать. По-моему, в этом высшая правда, высшая цель, особенно в наше тяжелое трудное время, — расшевелить людей и одновременно вселить в них радость и надежду.

— Ты это говоришь как актер или как режиссер?

— Как режиссер я сделал пока только два фильма, в других принимал участие как сценарист. «Ты мне мешаешь» — первая моя полнометражная лента, экспериментальная, проба сил: мне хотелось посмотреть, на что я способен. Картина состоит из четырех эпизодов, в каждом из которых действуют четыре персонажа — разные человеческие типы, разные характеры. Я хотел проверить свои возможности в комическом перевоплощении.

— Кстати, ты не думал о том, чтобы создать свою собственную маску, как все великие комики прошлого?

— Пока нет. Пока мне интересно искать, варьировать, играть разные типы и характеры, и — у разных режиссеров.

Так вот, второй мой фильм — «Остается только плакать» — совершенно неожиданно для меня собрал в Италии больше зрителей, чем многие американские картины. Мы сделали его вместе с Массимо Троизи, представителем неаполитанской комической школы.

— Троизи снял несколько довольно удачных кинокомедий, он тоже принадлежит к «молодому итальянскому кино»?

— Да, конечно. Главная установка нашего совместного фильма традиционна для неаполитанской комедии с ее стихией смеха и чистого веселья, как умели это делать Тото и Пеппино. Я не считаю, будто откровенно развлекательный фильм не может быть одновременно и серьезным социальным посланием. Просто это более сложный, более иносказательный, образный посыл. Я против прямых откровенных посланий — они не мешают нам спать спокойно. Нас гораздо больше волнуют вещи, которые мы не понимаем, не можем объяснить. Волнуют вопросы, а не ответы.

— Может быть, ты немного разовьешь свою мысль?

— Мне импонируют фильмы, которые ставят вопросы, будят мысль, чувство, а не усыпляют их заранее готовыми ответами. Все великие кинопроизведения именно таковы...

— В чем же скрытый посыл картины «Остается только плакать»? Что стоит за занимательностью сюжета, блестящей актерской импровизацией, остроумными гэгами? Одним словом, отражает ли она, пусть в притчевой, метафорической форме, современную жизнь Италии со всеми сложностями и противоречиями?

— В картине по крайней мере три смысловых пласта, три типа поведения перед лицом современной итальянской действительности. Первый тип — неприятие окружающего. Тема, о которой ты говорила и которая объединяет всех режиссеров «молодого итальянского кино». Только в моем фильме это неприятие, путем остраннения, доведено до метафоры — это действительность XVI века, в которую попадают современные герои. Естественно, на них это производит ужасное впечатление. Вторая тема — тема конформизма, постепенного приспособления, вживания в неприемлемую действительность. После первого потрясения герои стремятся как можно скорее вписаться в эту новую для них жизнь, уже хотя бы потому, что их непохожесть на окружающих чревата опасностью.

— В этом смысле фильм можно рассматривать как контрверсию романа Марка Твена «Янки при дворе короля Артура». Там герой, попавший из XIX века в средневековье, становится хозяином положения, он действительно носитель технического прогресса. Современный обыватель, оболваненный массовой информацией, потребитель благ технического прогресса, не только не становится хозяином положения, но, напротив, стремится раствориться, затеряться в этой чуждой для него действительности. И даже когда он все-таки пытается извлечь пользу из своих современных знаний — «изобрести» паровоз или градусник, оказывается, что он знает только, как эти чудеса выглядят, но не как они устроены.

— Да, это верно. Но в моей картине есть и конструктивный, позитивный смысл. Она недаром такая веселая, она должна вселять в людей бодрость духа. Оба героя — это еще и симпатичные, вечно жизнерадостные итальян-

цы, не унывающие ни при каких обстоятельствах.

— Хорошо, если итальянские зрители уловили хотя бы половину всех значений, заложенных в комических приключениях и веселых перепалках героев. А какие у тебя планы на будущее?

— Пока никаких. Пока я не могу сказать, какой конкретно фильм буду снимать. Последняя моя работа имела успех, и теперь я могу выбирать. Я много жду от поездки в СССР, я отправился сюда, чтобы подумать, набраться впечатлений.

— А как тебе понравились наши картины, показанные во время этой советско-итальянской встречи?

— Очень понравились. В ваших картинах проблема всегда ставится откровенно, остро. Такой стиль постановки вопроса отличается от принятого у нас. Но есть в этих фильмах какая-то скрытая, внутренняя драматическая ирония, грусть, и это нас сближает. На одном из наших заседаний я сказал, что мы — русские и итальянцы — очень похожи и очень разные. Теперь я вижу, что у нас больше сходства, чем различий. Советское кино (я, правда, не знаю, насколько полно увиденные нами фильмы отражают его современное состояние) — великолепное кино. Во всяком случае, уровень современного итальянского кино оно превосходит.

— Так в чем же, по-твоему, главное различие между советским кинематографом молодых и «молодым итальянским кино»?

— Для вас главная проблема — талант, как снять фильм талантливо. Для нас — деньги, где достать деньги.

Мне бы очень хотелось снять фильм в Советском Союзе. Я бы, например, с удовольствием экранизировал какой-нибудь роман Тургенева. Эрманно Ольми, известный наш режиссер, подбросил мне идею картины о Цветаевой. Я очень люблю русских писателей — Достоевского, Толстого, «Очарованный странник» Лескова — моя любимая книга, и совершенно влюблен в русских людей.

— Иными словами, можно считать, что твои духовные связи с Россией, с ее культурой — очень давние?

— Ты даже не подозреваешь, до какой степени. Россия для меня — легенда. В местечке, где я жил в детстве, о России говорили с утра до вечера; восемьдесят процентов моих земляков состояли в компартии. Я с детства живу рассказами о России, мечтами о России, так что могу считать ее и своей великой матерью, по крайней мере, крестной.

— А твои новые впечатления?

— Мои новые впечатления от России теперь, когда я увидел ее воочию, грандиозны. Но если бы меня сейчас попросили вот так сразу рассказать все, что я чувствую, я бы, наверное, не смог...

— Роберто, так, может быть, ты хочешь сказать что-то сам, от себя лично, без вопросов?

— Я бы рассказал то же самое и без вопросов. Но они были заданы, а все что ни делается — к лучшему...

Уравнение с двумя... известными

Михаил Брашинский

Среди множества вариантов взаимоотношений «фильм — зритель» (или «фильм — критик») нередко встретишь и такой: лента рождает к себе интерес, но не столько художественным качеством своим берет, сколько иными, сопутствующими обстоятельствами. К примеру, прочной впаянностью в кинопроцесс или наглядной злободневностью проблем, занимавших ее творцов...

Новая работа чехословацкого режиссера Мартина Голлого, пожалуй, из ряда подобных картин.

Примерно через четверть часа после начала просмотра у иного ловкого рецензента, должно быть, уже готов приговор и найдены формулировки, в которые вполне укладывается содержание увиденного. Ну, скажем, такая: «Средствами психологической драмы на экране решаются принципиально важные социально-нравственные вопросы». Расхожие журналистские клише в данном случае и впрямь как будто к месту: начальные кадры ленты не сулят зрителю ничего необычного, в их суховатом воздухе не уловить флюидов волнующей новизны. Ощущение, что все это давно видено-перевидено, не покидает тебя, и ни многозначительным символам, которыми разбавлен язык кинопрозы, ни драматическим поворотам сюжета не сгладить этого ощущения. Все так. Но не будем торопиться, досмотрим фильм до конца.

Урок, преподанный нам режиссером Мартином Голлым, возможно, окажется интересней и содержательней урока, заявленного в названии картины.

Фильм повествует не о войне, не о цене, которую платят живые, чтобы жить, и не об их ответственности перед памятью павших — афиша обманывает. Он о современности, о ее героях и ее вопросах. Вопросы эти, судя по всему, — не из последних на повестке дня нынешнего чехословацкого общества. Однако современность увидена режиссером не в ракурсе злободневного репортажа. Перед нами фильм-размышление, негромкий и неспешный, требующий особого тона разговора, своего голоса и, конечно же, душевной чуткости и зоркости к людям.

В фокусе авторского внимания — двое. Почти ровесники — и тому и другому около сорока. У обоих умные глаза и приятная внешность. Если начать сравнивать, то между ними окажется немало общего, однако режиссер «рифмует» своих героев весьма скромным, но верным приемом параллельного монтажа не для того, чтобы выявить их сходство, а для того, чтобы подчеркнуть различия. Скажем, оба помогают людям и честно — каждый по-своему — делают свое дело. Один врач и лечит людей, другой директор станции автосервиса и чинит машины — те, что, как и люди, «утратили здоровье» в дорожных авариях. Один бескорыстно спешит на помощь умирающему и, отдав ему часть своего дыхания — рот в рот, — возвращает человека к жизни. Другой за ладную свою работу — но только за ладную, за стоящую, учтем это, — берет нешуточную мзду, торгуется, набивает цену.

Миры героев сопоставлены и разведены филь-

Михаил Брашинский — студент 3-го курса Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Выступает в периодической печати. В «Искусстве кино» публикуется впервые.

«МЕРТВЫЕ УЧАТ ЖИВЫХ» («Mŕtvy učia živých») Авторы сценария Штефан Шмигла, Иржи Кржижан. Режиссер Мартин Голлый. Оператор Станислав Шомоланьи. Композитор Светозар Штур. Производство «Колиба» (Чехословакия).

мом со всей определенностью; кажется, авторы взялись все расставить по своим местам. Мир хирурга Турчана (Владимир Кратина) — холостяцкая неприкаянность, неустроенность быта, старенький, доживающий свой век автомобильчик отечественной марки... Мир инженера Оршулы (Михал Дочоломанский) — житейский и душевный комфорт, сытость и обеспеченность, нежная жена и строящаяся загородная вилла с виноградником. Несовпадение ценностных ориентаций персонажей очевидно. Но социальный феномен, подмеченный режиссером, как раз в том и заключается, что эти позиции, соседствуя, мирно уживаются. Вероятно, и *такое* явление могло стать темой фильма, но — другого. Тому же, который поставил Мартин Голлый, без конфликта не обойтись.

Так когда же эти двое встретятся, чтобы вступить в непримиримый спор, из которого одному выйти со щитом, а другому?.. Ожидание тем томительнее, что «параллельность» героев не сулит в перспективе точек пересечения.

Сюжетный ход, столкнувший, наконец, героев, таков: обратившись в тот самый автосервис, где начальствует Оршула, Турчан вынужден предложить ему деньги. Взятка маленькая, пустяшная, но ей еще суждено сыграть свою странную роль в этой отнюдь не странной истории. Пока же она дает возможность продолжить знакомство. Теперь уже на другой территории — в больнице, куда Турчан уговаривает Оршулу лечь на обследование — у того что-то не в порядке с желудком. Результаты анализов неблагоприятны: нужна операция. Мнительный инженер начинает подозревать недоброе. Он настаивает, чтобы оперировал его Турчан и, заручившись согласием, в свою очередь дает ему взятку. Эти деньги, в отличие от тех, что на станции техобслуживания врач просто выгреб из кармана, аккуратно вложены в белый конверт. И сумма раз в пять превосходит ту, которой стоила Турчану неисправность рулевого управления. Довод инженера обезоруживающе прост: «За хорошую работу надо платить — вы же мне заплатили...» И Турчан принимает взятку. Нет, не потому, что решил изменить своим принципам.

«МЕРТВЫЕ УЧАТ ЖИВЫХ»



А просто для того, чтобы успокоить, утешить пациента, уверенного, что купить можно все — здоровье в том числе. Разумеется, про себя врач твердо решил вернуть деньги после операции...

В этой довольно тривиальной коллизии нет подлинного конфликта: несмотря на видимую уступку (а уступка двойная — и несгибаемой философии дельца, и сюжету), миры героев не соприкоснулись, какими были, такими и остались. Зато — в том, как после удачной операции хирург, ничего не объясняя и никого не стремясь устыдить, отдает пухлый конверт жене Оршулы, — его моральная победа. Но — внимание! Неспешная, торная дорожка, которой фильм шел до сих пор, делает крутой поворот. Урок врача не поколебал убеждений его оппонента. Получив обратно «плату за хорошую работу», инженер утверждается в мысли, что его просто «разрезали и зашили», ибо страшная болезнь его неизлечима...

Эти, увы, последние экранные минуты — лучшие в игре Михала Дочоломанского. Они насыщены жестким психологизмом, из которого актер высекает искру подлинной драмы своего героя. Драма эта так ошеломляюще и парадоксально убедительна, что даже не знаешь, как реагировать на нее — смеяться или плакать. Бледный, с синевой под глазами, измученный сомнениями человек, почувствовав внезапную боль в животе, резко вскакивает и, неловко разбежавшись, выбрасывается из окна палаты, что расположена на одном из верхних этажей.

Кадр-рефрен — белое, стерильно ледяное пространство морга, увиденное нами через полуприкрытую дверь, — заставляет вспомнить, что эта финальная смерть — не единственная в фильме, названном «Мертвые учат живых».

...Первое же дежурство на новом месте окунуло молодого хирурга в больничную повседневность. Диагноз: рядовой аппендицит, наводящий тоску на старожилов операционной. Турчан оперировал быстро и точно: «Тампон. Скальпель»... Муж пациентки, ненадолго появившийся в кадре с просительной полуулыбкой на лице, ушел домой со спокойной душой: несколько дней, и он вновь увидит жену на кухне, живой и здоровой. А на следующую ночь больная умерла: легочная эмболия, остановка сердца. И снова улыбка, но теперь уверенная улыбка мужа, пришедшего навестить выздоравливающую. «Умерла?» — с какой-то почти комически обыденной интонацией переспрашивал он. И уходя, бросал свой жестокий и праведный — правотой постороннего — приговор: «Но учтите, она на вашей совести». А мы вспоминали название фильма.

Так чему же мертвые учат живых? Тому, что каждый в ответе за человеческую жизнь? Но ведь шансов спасти больную не было — мы это видели сами, это же подтверждали с экрана компетентные лица. Тогда чему? В начале фильма режиссер не спешил отвечать на этот вопрос, а мы не спешили с догадками. Но вот другая смерть, еще более нелепая, чем та, которая осталась на обочине сюжета...

Безумный прыжок Оршулы, рев милицейских сирен, запоздалая оторопь Турчана, осознающего свой промах, — фатальная несовместимость героев замкнулась в трагической точке. «Ты сделал все, что мог. Он, в своем роде, тоже» — таков нравственный итог картины, выданный нам с экрана в готовом виде. Однако потребность в ответе на главный вопрос он не снимает. Чему мертвый Оршула может научить живых? Чему научит его нелепая смерть (ведь у инженера была всего-навсего банальная язва...) честно выполнившего свой врачебный и человеческий долг Турчана?.. Сдвиг в концепции фильма не бросается в глаза, но он все же есть. Конечно, не следовало брать взятку, но тогда больной человек, возможно, отказался бы от операции. А может быть, не стоило ее возвращать? Ведь тогда Оршула остался бы жив...

В искусстве мертвые, как и живые, впрочем, учат думать — это прежде всего. Напряженность наших зрительских раздумий — вот на что рассчитывали авторы чехословацкой картины. И этой своей установкой работа их привлекает. Выдвигая очень непростые вопросы, она сталкивает нас с ситуациями неоднозначными, противоречивыми, порой тревожными; она еще раз напоминает, сколь сложен человек и как важно добиться, чтобы нравственный кодекс общества стал личным, глубоко прочувствованным кодексом каждого.

«А драконы существуют?»

Сергей Чугров

...Любопытство сильнее страха. Малыш Таро пытается открыть ворота амбара, в котором, как он подозревает, прячется дракон. Створки сами распахиваются, и мальчик настороженно крадется в загадочном мраке. Вдруг ужас бросает Таро на пол: навстречу движется чудовище — громадного роста самурай в боевых доспехах. Вспышка высвечивает его устрашающий лик. И только тут Таро просыпается. Или это детская фантазия нарисовала жутковато-обобщенный образ войны, которая пришла и сюда, в крохотную деревушку тихой японской глубинки в феврале 1945 года?

Война наложила свой суровый отпечаток на живописную буколику, патриархальный быт крестьян этого японского захолустья. Коснулась она и семьи Намото, которой в это безвременье и «безмужье» правит старуха мать. Сын ее на фронте, сражается с «американскими дьяволами». Рядом со старухой не покладая рук трудятся ее дочь Цуги и невестка с внучонком Таро, учеником начальной школы.

У каждой семьи своя тайна. Есть тщательно охраняемая тайна и у семьи Намото: не дракона прячут от посторонних глаз в амбаре, а маленькую девочку со светлыми глазами и русыми волосами. Это Эмми, дочь Цуги, родившаяся от американца. «Дочь врага!» Именно так и относится к девочке малыш Таро, стараясь при случае обидеть ее. Но ребячья непосредственность и доброта берут верх: вскоре дети становятся друзьями.

Отец Таро уже никогда не вернется. Семье Намото вручают похоронку: «Ваш сын имел честь пожертвовать жизнь за императора...»

Но детство, кажется, неподвластно жестоким законам войны. Чистая дружба Таро и Эмми выдерживает все испытания. Кроме испытания смертью. Смерть приходит из-за моря. Неожиданно появившийся в небе американский штурмовик полил свинцом пустынный пляж, на котором играли дети. Таро остался жив. Для девочки «глоток свободы» обернулся гибелью. Камень на ее могиле остается горьким напоминанием о слепых и жестоких законах войны...

Такова вкратце сюжетная канва японского фильма «Была война в моем детстве», снятого режиссером Садаро Сайто по сценарию Наоюки Судзуки.

Чтобы понять глубину драматического конфликта, положенного в основу ленты, вспомним времена, когда Япония находилась на гребне завоевательной войны. В ту пору общественное сознание насквозь было пропитано ядом шовинизма. Официальная пропаганда ежедневно, ежечасно вдалбливала в умы японцев милитаристские лозунги, воспевала «японский меч» как символ непобедимого оружия, а японские моральные ценности как единственно приемлемые для народов Азии. От всех японцев поголовно требовалось проникнуться «великой цивилизаторской миссией» Страны восходящего солнца.

Когда милитаристской клике пришлось убедиться, что полоса «блистательных побед японского оружия» кончилась, национализм стал принимать формы ярой ксенофобии, ненависти к «англо-саксонским дьяволам», доходящей до фанатизма. Правители страны готовы были превратить японцев в нацию камикадзе. «Сто миллионов погибают яшмовой смертью» — это был главный лозунг той поры. «Яшмовая смерть» — смерть за императора.

Сергей Чугров окончил МГИМО. Кандидат исторических наук. Журналист-международник. Работает в газете «Известия». Автор статей, освещающих политическую, экономическую и культурную жизнь Японии. В «Искусстве кино» публикуется впервые.

«БЫЛА ВОЙНА В МОЕМ ДЕТСТВЕ» («Kodomo no koro senso ga atta»)
Автор сценария Наоюки Судзуки. Режиссер Садаро Сайто. Оператор Мицуру Удагава. Художник Нобутака Ёсино. Композитор Масару Сато. Производство «Сётику» — «Бунко продакшнз филм» (Япония).

Эта атмосфера всепоглощающей, тотальной ненависти мастерски отображена на экране. «Они не люди, они враги, — укоряет старый солдат-калека женщину, давшую кусок хлеба военнопленному. — Тот, кто любит Японию, должен ненавидеть врага». Ненависть горит в глазах и маленького героя фильма Таро. Ему кажется, что в руках у него не остро заточенная бамбуковая палка, а копье, что целится он не в дворового петуха, а в американца. «Убить американца!» — эти слова рефреном звучат с экрана.

В этом контексте частная внутренняя коллизия фильма приобретает особый смысл. Люди, знающие о семейной тайне Намото, хранят ее, сострадая девочке и ее матери вопреки царящей вокруг нетерпимости.

Конфликт между долгом и чувством — излюбленная тема японской литературы и кинематографа. Абсолютное правило: побеждает долг. В самурайских мистериях, в картинах о войне этот принцип бескомпромиссной преданности долгу вплоть до самоуничижения доводится до совершенного абсурда. По всем законам схематического японского «психологизма» военной поры мать должна была публично отречься от дочери, передать ее властям, а окружающие должны были оценить ее личную жертву как патриотический поступок, как торжество долга над чувством. В фильме режиссера Сайто все происходит как раз наоборот: чувство и разум берут верх над ложно трактуемым долгом. В этом глубокая психологическая, а отчасти и историческая достоверность ленты, ее настоящая человечность, утверждение гуманистических начал, которые еще никогда и никому не удавалось полностью вытравить из народной жизни.

«БЫЛА ВОЙНА В МОЕМ ДЕТСТВЕ»



В фильме иногда отчетлив эпический элемент, есть в нем и что-то от притчи. Недаром маленького героя зовут Таро — это имя часто встречается в японских народных сказках, повествующих, к примеру, о том, как юноша одерживает верх в схватках со страшным драконом.

Малыш Таро, конечно, не сказочный воитель, а обычный японский мальчик, обездоленный войной. Он пытливо всматривается в окружающее, пытаясь понять логику жизни, логику войны.

«Не будет большим преувеличением сказать, что история японской кинематографии — это наполовину история военного кино», — писал японский историк кино Акира Ивасаки более двадцати лет назад. Его слова до известной степени справедливы и сегодня. Работа режиссера Сайто «Была война в моем детстве» продолжает традицию, заложенную гуманистическими фильмами «Я не жалею своей юности» Акиры Куросавы, «Враги народа» Тадаси Имаи, «Война и мир» Сацуо Ямамото и Фумио Камеи, которые вышли на экраны еще в 40-х годах.

Японский кинематограф не впервые обращается к трагедии детей военного времени. С большой силой эта тема была раскрыта Канэто Синдо в картине «Дети атомной бомбы» («Дети Хиросимы», 1952), в основе сце-

нария которой — записки детей, ставших жертвами атомной бомбардировки. Недостатком этой ленты, как, впрочем, и многих других антимилитаристских фильмов той поры, были чрезмерный мелодраматизм, некоторая умильность авторской интонации. И временами начинает казаться, что фильм «Была война в моем детстве» вот-вот покатится по проторенной дорожке мелодраматического повествования. Но этого не происходит. Лента оставляет в целом светлое впечатление. Дети есть дети. Их непосредственность, искренность, чистота создают устойчивый контраст жестокости и бесчеловечности войны.

Картину Сайто можно было бы отнести к особой разновидности фильмов «о войне без войны», начало которой в японском кино было положено работой режиссера Корэёси Курахара «Пламя верности» (1968). В подобных фильмах, отмечает советская исследовательница И. Генс, «война не входит в повествование реальными ужасами, но она незримо присутствует во всех кадрах». Лишь в одном из эпизодов жестокая мясорубка войны непосредственно вторгается на экран — в сцене гибели Эмми во время налета американских штурмовиков. Возможно, по замыслу сценариста Судзуки, она должна была стать кульминационным моментом картины. Но сцена несколько дисгармонирует с общей психологической тональностью фильма.

Тем более что в арсенале современного искусства экрана немало сильных приемов психологически условного отображения трагических моментов действительности, и создатели фильма «Была война в моем детстве» мастерски ими пользуются.

Фильм «Была война в моем детстве» свидетельствует не только о неисчерпаемости темы войны, но и о ее возросшей актуальности в наши дни. Для японцев война — не только тень прошлого. Мощь японской военной машины уже сегодня превышает силы старой императорской армии. На улицах японских городов нередко можно встретить медленно идущие автомашины, оборудованные мощными громкоговорителями, оглушающими прохожих призывами «возродить дух японской нации». Это стараются молодчики из ультраправых организаций, безнаказанно расширяющие свои пропагандистские акции при явном попустительстве властей...

Японцев стремятся излечить от «атомной аллергии», приучив к мысли, что война неизбежна. В вышедшей не так давно в Японии бредовой книжке под характерным заголовком «Третья мировая война» указывается даже точный срок начала ядерного армагеддона — август 1985 года. «Если бы оружие с обложек журналов и с иллюстраций из книг, продающихся только в одном магазине, сразу выстрелило, получился бы залп, равный по мощи и плотности огня залпу современной дивизии», — утверждает один японский обозреватель. Он шутит? Может быть. Но эта полушутка многозначительна. Следует добавить, что мощь пропагандистских залпов японского кино ничуть не слабее. Ведь ревнители «славного прошлого» отводят воздействию кинематографа на общественное сознание особое место. Экраны страны буквально заполнены самурайскими и военными боевиками, прославляющими «японский дух», культ силы, подогревающими милитаристские настроения определенной части общества.

Пропагандистским поделкам милитаристского толка активно противостоит прогрессивный кинематограф Японии. Нашему зрителю знаком, к примеру, фильм на фантастический сюжет — «Август без императора» Сацуо Ямамото. Помните, как темной ночью мчится поезд с заговорщиками, задумавшими устроить путч и установить в стране военную диктатуру? Есть в этом что-то зловеще символическое.

«Была война в моем детстве» — фильм, лишенный примитивной плакатной агитационности. Но тем более сильное воздействие оказывает на современного кинозрителя заложенная в нем гуманистическая идея. Одна из центральных метафор ленты — дракон, символ войны. «А драконы существуют?» — этот простодушный вопрос маленького героя картины актуален и сегодня. Ибо нельзя не тревожиться по поводу того, что глубоко зарытые «зубы дракона» прорастают ядовитыми побегами...



БУРКИНА ФАСО. Под сводами Народного дома, одного из красивейших зданий Уагадугу, раздается торжественный рокот тамтамов. Многие сотни людей собрались здесь на церемонию открытия IX Всеафриканского кинофестиваля (ФЕСПАКО), проводимого в Буркина Фасо каждые два года. В нынешнем году на «африканском перекрестке», как называют Буркина Фасо (бывшую Верхнюю Вольту), встретились посланцы почти пятидесяти стран Африки, Азии, Европы, Америки, в их числе кинематографисты Советского Союза. Ни сорокаградусная жара, ни красноватая пыльная мгла, предвестник харматана (жаркого ветра из Сахары) не смогли помешать мероприятиям киносмотра, впечатляющего праздника африканской культуры.

«ФЕСПАКО-85», проходивший под девизом «Кино и освобождение народов», побил все рекорды прежних фестивалей в Уагадугу — и по количеству стран-участниц, и по числу показанных фильмов. Всего в программе смотра демонстрировалось 150 картин. В творческом соревновании участвовало 30 фильмов из 17 африканских государств. Лучшие из этих кинопроизведений подтвердили решимость кинематографистов континента создавать искусство, помогающее осуществлению прогрессивных социально-экономических преобразований в молодых независимых странах, способствующее сохранению и развитию национальных культурных традиций африканских народов, участвующее в борьбе с неоколониализмом, расизмом, империалистической реакцией.

Высших наград на фестивале удостоились фильмы, посвященные острым общественно-политическим проблемам Африки. Главный приз «ФЕСПАКО-85» — «Скакун Иенненги» (идея приза подсказана старинной легендой о зарождении буркинийского государства) достался картине алжирского режиссера Браима Тсаки «История одной встречи». Вторую по значению награду получила короткометражная лента танзанийцев Нангайоме Нгоге и Рона Малвихилла «Свадьба Марьяму». Всего жюри отметило около двадцати фильмов, созданных в Анголе, Буркина Фасо, Нигерии, Гане, Заире и других странах континента.

На кинофоруме в Уагадугу впервые в этом году были организованы бесплатные «народные просмотры». В разных районах буркинийской столицы — в кинозалах и на импровизированных площадках — с успехом шли фильмы, несущие зрителям конкретные знания, подсказывающие решение задач, с которыми африканцы сталкиваются в повседневной жизни. Вот некоторые из таких лент: «Засуха и массовая миграция сельского населения» малийца Омара Сиссоко, «Остановить пустыню» сенегальца Амаду Тиора, «Малярия» и «Вода добывается трудом» буркинийцев Томаса Никиема и Бенниля Меда. Позицию авторов фильмов, преследующих в первую очередь просветительские цели, точно сформулировал Амаду Тиор: «Я считаю, что в настоящее время наше киноискусство должно иметь и прикладное значение... Мой первый фильм «Остановить пустыню» посвящен борьбе с засухой. Но придет время, и я расскажу о богатом духовном мире моего народа, о его культуре, глубоко уходящей корнями в далекое прошлое...»

Молодой гвинейский режиссер Калифа Комбе, участвовавший в качестве актера в нескольких советских фильмах, в том числе в телесериале «ТАСС уполномочен заявить...», подчеркнул другую важную задачу африканского кинематографа: «Мы обязаны поставить заслон западным фильмам на наших экранах... Способствовать духовному освобождению континента — вот в чем я вижу цель своего творчества».

Как отмечается в печати и в международных кинематографических кругах, всеафриканский кинофестиваль — «ФЕСПАКО-85» стал важной вехой в истории развития молодого африканского киноискусства; форум в Уагадугу способствовал сближению национальных кинематографий континента, консолидации их творческих сил.

Уагадугу — *С. Кондаков, корр. ТАСС*

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. Не утихает интерес прогрессивных деятелей кино к проблемам, связанным с борьбой против апартеида в Южной Африке. Группа английских документалистов, работающих для телевидения, совершила в прошлом году поездку по Намибии под видом туристов. В течение месяца было снято большое количество материала, разоблачающего преступления оккупационной армии ЮАР, терроризирующей местное африканское население.

Как известно, Намибия фактически является колонией ЮАР с 1915 года. В 1967 году Совет Безопасности ООН ликвидировал мандат Лиги наций на Намибию, выданный ЮАС (прежнее название ЮАР) после первой мировой войны. Не желая терять доступ к огромным природным ресурсам, которыми богаты недра Намибии, режим Претории наводнил незаконно оккупированную страну своими войсками, доведя их численность до 100 тысяч человек, и использует намибийскую территорию для совершения агрессивных актов против Анголы и других независимых африканских государств. Оккупационная армия воюет с партизанами Народной организации Юго-Западной Африки (СВАПО), признанного авангарда освободительного движения в Намибии, проводит карательные операции против мирных жителей, подозреваемых в симпатиях к СВАПО. Жестокость расистов, попирающих законные права намибийцев, не знает предела.

Репортаж, снятый английскими кинематографистами под руководством Герберта Сима, запечатлел эпизоды кровавых будней оккупационной армии: облавы, убийства, пытки. На экране чередой проходят свидетели и жертвы преступлений, совершаемых ЮАР в Намибии. Так, один из африканских священников рассказывает, что он сам видел, как расисты в военной форме поджаривали взятого в плен партизана на электроплите, как пытали электротоком детей...

Правдивые ленты о бесчеловечной практике апартеида вызывают у властей ЮАР негативную реакцию. Например, когда по одной из программ английского телевидения показали фильм «Что такое апартеид», южноафриканское посольство немедленно направило телеграмму на студию, возмущаясь тем, что «эта картина призывает к активной поддержке антиправительственных организаций в ЮАР».

Да, именно такую цель ставят перед собой художники, обличающие зверства расизма, единодушно осужденного мировой общественностью.

Ю. Горбунов

ИСПАНИЯ. Хосе Луис Гарсиа, единственный испанский режиссер, получивший «Оскара» (картина Гарсиа «Начать сначала» была признана Американской киноакадемией лучшей иностранной лентой 1983 года), вновь был выдвинут на эту премию за свою новую работу «Сессия продолжается» в нынешнем году.

Испанские кинематографисты всегда с предубеждением относились к фильмам, рассказывающим о том, как снимается кино, полагая, что они не могут рассчитывать на большой успех у зрителя. Гарсиа решил практически опровергнуть это мнение. Осуществляя свой проект, режиссер, по его словам, опирался на опыт мировой кинематографии, в частности на известный фильм Франсуа Трюффо «Американская ночь».

Почти все действие картины «Сессия продолжается» происходит на съемочной площадке. «Это фильм об одиночестве и неизбежных потерях, которые испытали люди моего поколения, поколения сорокалетних (молодость этой генерации совпала с последними годами франкистского режима. — *Е. В.*), — говорит Хосе Луис Гарсиа. — Мы не познали радость настоящей мужской дружбы, не обзавелись крепкими семьями. Подлинную жизнь нам часто заменял кинематограф. Но если режиссеры в других странах снимали фильмы о том, что происходило с ними в действительности, то мы просто сочиняли истории, которые хотя и были похожи на правду, однако не имели ничего общего с тем, что довелось пережить нам самим».

Это высказывание заставляет вспомнить одну из предшествующих лент Гарсиа — «Одинокие на рассвете», в которой ясно звучит мотив поиска

творческой личностью контакта с реальной жизнью.

«Сессия продолжается» — седьмая картина Гарсиа, постановщика таких популярных в Испании фильмов, как «Нежданный экзамен», «Зеленые лужайки», «Крах».

Е. Высоковская

РУМЫНИЯ. Международная известность пришла к Иону Попеску-Гопо почти тридцать лет назад, когда мультипликационный фильм «Краткая история» получил «Золотую пальмовую ветвь» на фестивале в Канне. В десятиминутной ленте Гопо сумел коснуться многих важных проблем, волнующих современное человечество. Рисованные человечки Гопо, символизировавшие население Земли, на глазах зрителя поднимались по ступенькам цивилизации. Режиссер создал своего рода рисованное описание жизни планеты за многие века, энциклопедию, словно рожденную воображением ребенка — наивную и мудрую...

В 50-е годы в мировой мультипликации доминировал традиционный диснеевский стиль. Гопо нашел свой путь: он до предела упростил рисунок, отказался от словесного сопровождения. На том памятном кинофестивале в Канне кто-то из итальянских критиков назвал «Краткую историю» революцией в мультипликационном кинематографе. В последующие годы плодотворность творческих находок Гопо подтвердилась: его работы не раз получали «золото» и «серебро» ведущих киносмотров — в Москве, Оберхаузене, Мар-дель-Плата, Карловых Варах, Сан-Франциско, Дамаске, Лейпциге, Туре. В прошлом году Ион Попеску-Гопо был удостоен своей 49-й крупной премии — «Серебряного дракона» на XXI Международном кинофестивале в Кракове за поэтическую ленту «Ты».

Когда два года назад Гопо исполнилось 60 лет, он, как бы желая отчитаться за десятилетия, прожитые в искусстве, сделал фильм «Кво вадис» (куда идешь), хомо сапиенс?». В этой антологии, составленной из лучших эпизодов его прежних лент, режиссера занимают вопросы, которые тревожат многих людей на земле: гонка вооружений, загрязнение окружающей среды, нарушение экологического равновесия в мире. Гопо умеет сказать о самых серьезных вещах, не теряя чувство юмора...

В фильмографии Иона Попеску-Гопо рядом с мультипликационными картинами присутствуют фильмы, сделанные с участием актеров, и такие, в которых рисованное изображение сочетается с игровыми сценами, например картина «Мария, Мирабелла», созданная в содружестве с советскими кинематографистами.

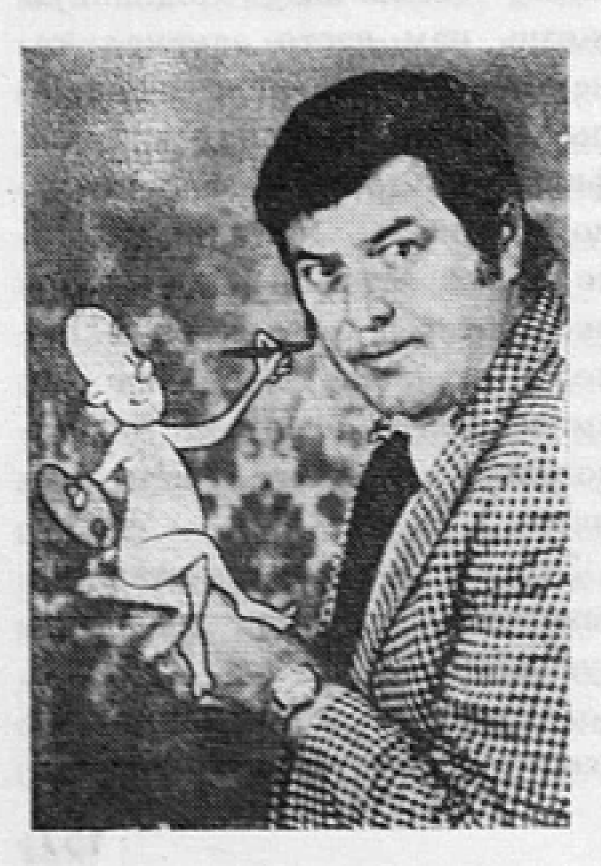
Новый фильм Гопо называется «Галакс» — так зовут придуманного режиссером презабавного робота, наделенного склонностью к лирике, меланхолии и поэтическому мировосприятию. Мужское имя Галакс является производным от женского — Галатея. Кукла Галакс была изготовлена студентами факультета автоматики Бухарестского университета, которые принимали участие в фильме и в качестве актеров.

...Студенты подружились с Галаксом, научили его читать, причем не механически, как это делают роботы: Галакс читает только то, что ему нравится, его любимый писатель — Виктор Гюго. Кроме того, он играет в шахматы, рисует, музицирует... Тесная дружба связывает Галакса с девушкой Марианной, которой он помогает обрести счастье...

Фантастика Иона Попеску-Гопо «антифантастична»; она больше похожа на мудрую сказку с ее извечной верой в торжество добра и необходимость взаимопонимания между людьми. Эти благородные идеи пронизывают творчество замечательного румынского кинематографиста.

В. Кротов

Режиссер Ион Попеску-Гопо



США. В новом фильме режиссера Улу Гроебара «Влюбленность» главные роли исполнили Мерил Стрип и Роберт де Ниро.

...Роман архитектора Фрэнка Рефтиса и художницы Молли Гилмор начинается в обыденной, прозаической обстановке. Первые встречи этих двух уже не очень молодых, имеющих семьи людей происходят в поезде, в магазине, на вокзале и не предвещают резкого поворота в их судьбах. Однако вскоре Молли и Фрэнк становятся необходимыми друг другу, поскольку чувствуют потребность в настоящей любви и искреннем человеческом участии.

По словам Мерил Стрип и Роберта де Ниро, им прежде всего хотелось передать на экране стремление к духовной близости, которое испытывают их персонажи, «показать подлинное чувство без ставших штампом сексуальных эпизодов». «Мы попытались рассказать о любви взволнованно и искренне, а не так холодно и пошло, как рассказывает о ней бо́льшая часть западных фильмов», — говорит де Ниро.

После успешного выступления в таких заметных картинах, как «Крамер против Крамера» и «Выбор Софи», Мерил Стрип была признана одной из ведущих актрис американского кино. Роберт де Ниро, добившийся признания несколькими годами раньше, недавно вновь подтвердил свою высокую актерскую репутацию, исполнив главную роль в фильме Серджо Леоне «Однажды в Америке». Де Ниро, по замечанию Мерил Стрип, «безошибочно, как компас, реагирует на любую фальшь в сценарии и настаивает на необходимых поправках». Характеризуя дарование своей партнерши по фильму «Влюбленность», де Ниро говорит, что если ее драматический талант уже замечен, то право на комедийные роли ей еще предстоит завоевывать, притом что она обладает тонким чувством юмора и способностью передать на экране все оттенки смешного.

Как раз сейчас у Мерил Стрип и Роберта де Ниро есть проект кинокомедии, однако свой замысел они пока сохраняют в тайне. «Возможно, это будет Чехов», — говорит Мерил Стрип.

В. Трофимов

ФРАНЦИЯ. Фильм на острый политический сюжет — явление довольно редкое в сегодняшнем французском кино. Не удивительно, что новая работа режиссера Роже Анэна «Адский поезд», исследующая социальные, политические, нравственные истоки «обыкновенного расизма», привлекла к себе всеобщее внимание.

Роже Анэн получил известность как актер, снимавшийся во множестве картин у разных режиссеров, хороших, средних, откровенно коммерческих. К примеру, в ряду его персонажей есть «суперагент» по прозвищу Тигр из популярной «шпионской» серии (в трудные для себя времена две ленты из этой серии — «Тигр любит свежатину» и «Тигр душится динамитом» — поставил Клод Шаброль).

В 1973 году Анэн дебютировал как режиссер гангстерской картиной «Покровитель», а два года спустя снял триллер под названием «Мнимый болван». «Адский поезд» — третья режиссерская работа Роже Анэна — явно противоречит бытующему среди критиков представлению о нем как о «коммерческом ремесленнике».

Сюжет «Адского поезда» основывается на подлинном происшествии. В один из ноябрьских дней 1983 года трое молодых французов, накануне завербовавшихся в «иностранный легион», выбросили на ходу из экспресса «Бордо — Вентимиль» избитого ими до полусмерти алжирца Хабиба Гримзи, проводившего отпуск во Франции. Гримзи погиб. Убийцы предстали перед судом...

Сценарий картины написал Жан Куртелен, автор сценария фильма Ива Буассе «Это случилось в праздник», знакомого советским зрителям и тоже затрагивавшего проблему расизма — каким он проявляет себя в среде мелкой французской буржуазии. Со времени выхода ленты Буассе минуло десять лет, однако есть основания считать, что с тех пор расистские настроения во Франции, подогреваемые крайне правыми, и прежде всего активистами из «национального фронта» Ле Пена, распространились еще шире по сравнению с началом 70-х годов. В условиях углубляющихся экономи-

ческих трудностей реакция все чаще использует лозунг «Франция для французов», требуя высылки из страны всех «черномазых» — арабов, африканцев, турок. И надо сказать, что кое-где зерна расистской пропаганды падают на благодатную почву...

Вот, в частности, почему создатели «Адского поезда», оттолкнувшись от реального случая, ставшего достоянием гласности и вызвавшего возмущение прогрессивной общественности страны, решили копнуть глубже и прийти к некоторым обобщениям.

Происшествие в экспрессе «Бордо — Вентимиль» не потребовало долгого расследования; убийц Гримзи арестовали на ближайшей станции. В фильме Анэна троим легионерам удается скрыться. Дальнейшие события происходят в небольшом городке, где много рабочих-иммигрантов, в основном арабов. Живется им здесь далеко не сладко: в публичных местах шайка хулиганов-расистов постоянно оскорбляет приезжих рабочих, провоцирует их на драки, «общественное мнение» городка приписывает арабам ночные «подвиги» бандитов, которые грабят и громят магазины.

Прибывший в городок полицейский комиссар (в этой роли снимался сам Роже Анэн) выясняет, что травля «грязных иностранцев» не является следствием «стихийного недовольства», ее инициаторами выступают члены местной фашистской группировки, которой руководит преподаватель истории, нацист по убеждениям. Он с увлечением штудирует «Майн кампф», собирает коллекцию значков времен «третьего рейха», вербует на свою сторону горожан; среди его сподвижников не только наемные хулиганы, но и хозяин бара, полицейский... Трое парней, убивших араба в поезде, — из той же компании, и приезжему комиссару трудно вести следствие, поскольку влиятельные дружки убийц меньше всего заинтересованы в выяснении истины и наказании виновных...

Однако следствие в конечном счете завершается успешно — преступников находят. А вот их вдохновителям и наставникам удается скрыться. Тем самым авторы как бы говорят зрителю: зло в данном случае будет наказано, но это еще не означает, будто вырваны корни «обыкновенного расизма», имеющего немало общего с «обыкновенным фашизмом».

На страницах французской печати многие критики отдают должное гражданскому мужеству Роже Анэна, решившегося показать на экране то, о чем кинематограф обычно хранит молчание. «Мне хотелось, чтобы зритель выходил с просмотра фильма разгневанным и возмущенным», — сказал в интервью журналу ФКП «Революсьон» постановщик «Адского поезда».

А. Брагинский

●

Биографы выдающегося американского актера и режиссера Орсона Уэллса довольно единодушно утверждают, что еще семилетним мальчиком он играл короля Лира на чердаке своего дома. Правда, эта курьезная деталь из прошлого Уэллса пока не подкреплена серьезными доказательствами...

Однако достоверно известно, что буквально с отроческих лет Орсон Уэллс стремился получить роли, которые, мягко говоря, не соответствовали его собственному возрасту. Так, его театральным дебютом стало выступление в роли шестидесятилетнего герцога (исполнителю было тогда всего шестнадцать!) в спектакле «Еврей Зюсс» по Фейхтвангеру.

Десять лет спустя Уэллс создал поразительный по психологической глубине и внешней выразительности образ старика в своем блистательном режиссерском дебюте, в фильме «Гражданин Кейн». С тех пор Орсон Уэллс не раз появлялся на сцене и на экране в самых разнообразных ролях, включая и заглавные в собственных экранизациях «Макбета» (1948) и «Отелло» (1952). Доводилось ему играть и Лира, но только в театре: его давний проект экранного воплощения одной из наиболее известных шекспировских трагедий не решался финансировать ни один продюсер.

И вот французское телевидение объявило о начале съемок фильма «Король Лир»: автор сценария и режиссер — Орсон Уэллс, он же — исполнитель заглавной роли. «Если эта затея и в самом деле осуществится, — не без иронии замечает обозреватель журнала «Ревю дю синема», — придется уверовать в чудеса...»

А. Лаврова

Сценарий




Анжел
ВАГЕНШТАЙН

Будимир
МЕТАЛЬНИКОВ

Будимир Метальников
Участник Великой Отечественной войны. В кинематографе работает с 1954 года после окончания ВГИКа, где учился в мастерской Евгения Габриловича и Ильи Вайсфельда. Автор более двадцати киносценариев.
Анжел Вагенштайн
Известный болгарский сценарист, участник Сопротивления, в подполье боролся с прогитлеровским царским режимом, командовал боевой группой, сражался в партизанском отряде. В 1950 году окончил сценарный факультет ВГИКа. На творческом счету драматурга около 40 сценариев игровых, документальных и мультипликационных фильмов. Лауреат премий нескольких международных фестивалей.

БЕРЕГА В ТУМАНЕ

Почему я решил ставить фильм по сценарию Будимира Метальникова и Анжела Вагенштайна?

Почему вообще режиссер выбирает из многих именно этот, а не какой-нибудь иной сценарий? Объяснить подчас трудно. Ситуация выбора здесь очень и очень похожа на выбор в любви. Можете мне поверить.

И все-таки попытаюсь обозначить то, что привлекло меня в сценарии, который вы будете иметь удовольствие прочесть.

Прежде всего, малоизвестный, а в кино и вовсе не использованный исторический материал.

Множество романов, мемуарных книг, пьес посвящено исходу из России разбитой белой армии и сотен тысяч сторонников «белой идеи», жизни белоэмигрантов в странах Запада и Востока, последующему идейному расколу в среде эмиграции, переходу многих на сторону Советской страны. Можно вспомнить и экранные произведения на эту тему.

Однако практически за границами литературы и искусства, как ни странно, осталась история большой части армии Врангеля, которая в полном воинском порядке, во главе со своим командованием, при вооружении, при всех штабах и учреждениях, включая военные суды и тюрьмы, эвакуировалась в Болгарию. Главари белогвардейщины не оставили идеи реванша и хотели превратить Болгарию в плацдарм нового похода против молодой республики рабочих и крестьян. Этому помешал болгарский трудовой народ, рабочие, крестьяне, интеллигенция Болгарии, руководимые коммунистами.

В этом удивительном проявлении солидарности с Советской республикой для меня своеобразный поворот темы интернационализма, которая всегда была мне близка. Болгария искони была связана с Россией прочными глубокими нитями. Болгары всегда дорожили помощью великой страны, ценили эту помощь — вспомним всего лишь две даты: год 1877-й и год 1944-й. В сценарии же получила художественное отражение история о том, как маленькая Болгария в годы гражданской войны оказала огромную братскую помощь Советской России, отвратив от нее серьезную опасность.

В сценарии возникает несколько интересных фигур, чьи судьбы по-разному соотносятся с движением судьбы русского народа, свершившего великую революцию. Трагический тупик — вот участь тех, кто разводит свою судьбу с общенародной судьбой. Таков урок истории, запечатленной еще раз в сценарии Б. Метальникова и А. Вагенштайна.

В этом сценарии, на мой взгляд, органически соединены оба близкие мне начала — политическое и личное, общественное и лирическое. И мне очень интересно попытаться перевести этот «сплав» на экран.

Наконец, сценарий — настоящая литература, плод творческого содружества двух талантливых кинематографических писателей. Иметь дело с такой литературной основой — для режиссера радость.

Юлий Карасик

Часть I

ОСЕНЬЮ 1921 ГОДА ОСТАТКИ РАЗГРОМЛЕННОЙ В КРЫМУ ВРАНГЕЛЕВСКОЙ АРМИИ ПОСЛЕ ГОДИЧНОГО ПРЕБЫВАНИЯ В ТУРЦИИ НАШЛИ ПРИБЕЖИЩЕ В СЕРБИИ И БОЛГАРИИ

В этот день над морем, над портом, а может, и над всей Европой стоял густой туман.

Вначале это походило на видение: из тумана возникали корабли. Один, другой, третий...

Постепенно мы различаем людей: солдаты, офицеры, женщины, дети, старики. Они неподвижно стоят на палубе, глядя куда-то перед собой.

Идут корабли, напряженно вглядываются вдаль люди. Но вот — в самом деле или это им показалось? — в тумане мелькнул какой-то огонек. Мелькнул и исчез и вновь появился. И почти одновременно сквозь глухой шум двигателей стал пробиваться странный звук, похожий одновременно на свист кнута и на крик неведомой птицы. Звук этот все отчетливей, все отчетливей мигание огонька.

Люди на палубе словно подались ему навстречу.

— Болгария, — тихо выдохнул кто-то.

Уже различимы люди на берегу. Они стоят неподвижно, странными группами и ждут. В центре десять-пятнадцать офицеров в высоких чинах, чуть поодаль несколько офицеров в болгарской форме и два почему-то во французской. Русские солдаты оцепили порт, замер оркестр. В стороне, прижавшись к пакгаузу, штатские, в основном женщины, дети. У некоторых в руках и на груди транспаранты: «Ищу отца, штабс-капитана Марковского полка Артюшина», «Кто встречал поручика Алексеева В. М.?», «Кто знает о судьбе действительного статского советника Павлова?»

В толпе ожидающих — молодая женщина. У нее тонкое нервное лицо, полное ожидания и надежды. Это Тамара Скаржинская.

Корабли уже приближались к берегу, когда на дороге, ведущей в порт, показался странный кортеж: черный лимузин, окруженный конным конвоем казаков-кубанцев в синих черкесках с газырями.

Кавалькада спустилась к порту. Из двери лимузина, услужливо открытой адъютантом, вышел очень высокий, стройный человек лет сорока в белой черкеске, высокой белой папахе — главнокомандующий русской армией, генерал-лейтенант, барон Петр Николаевич Врангель. Офицеры вытянулись, отдали честь. Врангель подошел, коротко ответил на приветствия, с кем-то поздоровался за руку, кому-то кивнул.

Тем временем первый из кораблей уже причаливал к молу. Берег на секунду пришел в движение и снова замер.

Оркестр заиграл марш. С корабля по спущенному трапу торжественно начала сходить группа офицеров и генералов. Впереди плотный, крепкий, со скуластым лицом и подстриженными бородкой и усами «а ля Николай Второй» командир корпуса генерал-лейтенант Кутепов.

Врангель со свитой двинулся навстречу Кутепову. Шагах в десяти друг от друга обе группы остановились. Оркестр смолк.

— Господа офицеры! — скомандовал Кутепов.

Офицеры его свиты вытянулись. Сам Кутепов, взяв под козырек, приблизился к Врангелю.

— Господин главнокомандующий русской армией, последние из частей и подразделений вверенного мне первого армейского корпуса прибыли в порт Варна. Передислокация корпуса и штаба корпуса из Галлиполи и острова Лемнос в Болгарию завершена. Командир корпуса генерал Кутепов.

— Рад видеть вас в добром здравии, Александр Павлович, — сказал Врангель и протянул руку. Они поздоровались и трижды расцеловались. — Господа офицеры и генералы! — громко произнес Врангель, и лицо его передернул нервный тик. — Поздравляю вас и в вашем лице славные когорты галлиполийцев с благополучным прибытием в гостеприимную Болгарию! Не время и не место для длинных речей. Уверен, что и здесь славные традиции Лемноса и Галлиполи будут полностью сохранены и упрочены. Мы не беженцы, а сильное и боеспособное русское войско. Дивизии, полки, батальоны и эскадроны полностью сохраняются, сохраняются также военные суды и военные училища. Продолжается производство юнкеров в офицеры и низших офицеров в высшие. Армия наша, несмотря на все удары судьбы и испытания, жива и готова выполнить свою историческую миссию!

Снова грянул оркестр. Началась сумятица разгрузки. По многочисленным трапам двинулись солдаты, беженцы со своими пожитками, чемоданами. У многих на руках дети. Сводили на берег коней, свозили на руках повозки. Шум, крики команд, ржание коней.

Играл оркестр. В этой музыке, как почти во всякой хорошей духовой музыке, было что-то бодрое и одновременно пронзительно печальное.

У трапа какой-то поручик лет тридцати двух, заметив знакомого в толпе на борту, старался привлечь его внимание.

— Сергей Сергеевич! — кричал он. — Полковник Егорьев!

Наконец полковник с девочкой лет шести на руках заметил его и радостно кивнул.

— Вот уж не ожидал! — сказал Егорьев, когда им удалось наконец протиснуться друг к другу и выбраться из толпы. — Ирочка, кто это? — спросил полковник дочку.

— Дядя Костя, — застенчиво улыбнулась девочка.

— Дядя Костя, — засмеялся поручик. — Здравствуйте, Коля! — обратился он к юноше лет шестнадцати, стоявшему рядом с полковником.

— Здравствуйте, Константин Владимирович! — независимо ответил юноша, очевидно, сын полковника.

— Рад тебя видеть, Трифон. — Это уже относилось к солдату с чемоданом и саквояжем в руках, поспешавшему за полковником. — Как поживаешь?

— Жив, и слава богу, ваше благородие, — прокряхтел Трифон.

— Очень я вам, Галицкий, рад, — сказал полковник. — Ну, просто сюрприз!

— Сюрприз, Сергей Сергеевич, впереди! — И Галицкий обернулся к стоящей чуть поодаль от них молодой женщине. — Вы, кажется, знакомы?

Это была Тамара Скаржинская.

Они подошли к Скаржинской.

— Вот уж, действительно, сюрприз, — сказал полковник, целуя Скаржинской руку. — Я почему-то считал, что вы давно в Берлине или Париже...

— Я действительно была в Берлине, — улыбнулась Скаржинская. — А теперь вот приехала сюда по делам издательства. Здравствуй, маленькая моя, — Скаржинская поцеловала Ирочку. — А Коля за этот год стал совсем взрослый!

— Коля, это Тамара Юрьевна, — сказал полковник. — Ты что, не узнал?

— Узнал, — сказал Коля и подошел. — Здравствуйте, Тамара Юрьевна.

Мимо прошли два офицера в форме французской армии. Один из них отдал полковнику честь. Полковник и Галицкий ответили.

— Кстати, Галицкий, — спросил полковник, когда французы прошли, — почему нас досматривают французы?

— Представители союзной контрольной комиссии. Следят, чтобы болгары выполняли условие мирного договора, так сказать, победители.

— Но ведь Россия тоже победитель.

— Видите ли, Сергей Сергеевич, мы для них уже не Россия.

Полковник горько усмехнулся.

У одного из трапов французский офицер остановил сопровождавших его болгарских жандармов и чиновников:

— Не трудитесь, господа, я хотел бы сам проверить наличие оружия.

Болгары послушно остались, а офицер в сопровождении сержанта-француза и русских офицеров с корабля двинулся вверх по трапу.

Выгрузка продолжалась, и только юноша в красном свитере из грубой шерсти и меховой безрукавке, казалось, не принимал никакого участия в суете. Он стоял, прислонившись к какой-то бочке, и спокойно, как бы нехотя, наблюдал за происходящим.

Казачий вахмистр подошел к юноше в красном свитере.

— Слушай, парень, ты здешний?

— А какой же еще? — хмуровато отозвался он.

— Как тут у вас насчет квартир?

— Смотря для кого...

— Для офицера.

— Смотря для какого... — все в том же тоне, безразлично и холодновато отвечал юноша.

— Слушай, а есть у вас в Варне памятник Александру Сергеевичу Пушкину?

Юноша очень внимательно поглядел на него, плюнул, потом ответил:

— Пока нет, но скоро будет... Пардон, это у тебя турецкая сигарета?

Вахмистр поспешно протянул ему пачку, тот прикурил от его сигареты и через дым еще раз пристально поглядел на вахмистра...

Между тем сверху в порт спустилась еще одна машина. Из нее вышел немолодой генерал в болгарской форме.

Генерал и Врангель встретились, поздоровались.

— Хочу представить вам нашего гостеприимного хозяина и друга, — сказал Врангель, обращаясь к Кутепову. — Заместитель начальника штаба болгарской армии генерал Вылков. Генерал Кутепов.

— Премного наслышан, — сказал Кутепов.

— Рад приветствовать вас, генерал, на болгарской земле, — сказал Вылков. И сделал жест в сторону сопровождавшего его молодого офицера: — Мой адъютант поручик Стойчев будет в вашем распоряжении на все время размещения по гарнизонам.

Поручик щелкнул каблуками и козырнул.

В одном из трюмов, доверху забитом деревянными ящиками, французский офицер осматривал груз.

— Что в ящиках? — спросил он.

— Шанцевый инструмент: лопаты, кирки, — ответил молодой поручик.

— Вскрыть! — приказал француз.

Ящики с трудом вскрывают. Тусклым масляным блеском отсвечивают винтовки.

— А в этих ящиках тоже шанцевый инструмент?

— Так точно, господин капитан.

Французы — капитан и сержант, закончив досмотр, спускались по трапу. Внизу их ждали болгарские чиновники и жандармы.

— Оружие не обнаружено, — бросил небрежно капитан-француз и расписался в протянутой чиновником книге.

Лимузин Врангеля в сопровождении конвоя ехал мимо колонны солдат, двигавшейся вверх по дороге, ведущей в город, мимо растянувшейся вереницы беженцев... У многих в руках вещи... Повозки с поклажей, и снова женщины, дети, старики...

На повороте машина Врангеля обогнала коляску. Врангель обратил внимание на красоту женщины в коляске. Это была Тамара Скаржинская.

Одноэтажный домик над морем. Двор утопает в цветах, старая смоковница широко раскинула свои ветви. На скамеечке под асмой, традиционным для этих мест навесом из виноградных лоз, за грубо сколоченным столом, заваленным гранками и корректурой, сидит небольшого роста человек с широким лицом и светлыми голубыми глазами. Круглые очки придают ему вид провинциального учителя. Это Антон Христов, главный редактор «Варненского рабочего».

Пожилая женщина, видимо, мать Антона, кормит цыплят.

— Кыт, кыт, кыт...

Сидевшая у ног Антона собака залаяла и бросилась к калитке.

Во двор вошли хорошо одетый мужчина с портфелем и молодая красивая девушка в темном костюме и белой блузке.

— Ну ладно, Балкан! Чего ты?! Не узнал? — девушка бесстрашно погладила собаку, и та завиляла хвостом. — Доброе утро, лельо маро!

— А вот и Райничка! — ласково сказала женщина и, вытерев руки о передник, пошла навстречу гостям. — Здравствуйте, господин Тодоров!

— Что ты его все господином величаешь? — сказал Антон.

— А как же, сынок? Адвокат! Самый известный в Варне!

Тодоров засмеялся.

— Вот видишь, Антон? Уважать надо!

— Майко, дай ему в таком случае кофе послаще, — усмехнулся Антон.

— Тебе тоже, Райничка? — видимо, старушке было приятно поговорить с гостями. — Замуж-то не собираешься?

— Ей тоже, мама, ей тоже, — нетерпеливо сказал Антон.

— А не надо мне два раза повторять, я еще не глухая, — поджала губы мать и пошла в дом.

— Что-нибудь есть? — нетерпеливо спросил Тодоров, когда женщина скрылась в доме.

Антон покачал головой.

— Порт оцеплен русскими, никого не пускают. Жду Любчо.

— Вот так... — задумчиво протянул Стефан Тодоров, закурил сигарету, потом, спохватившись, протянул пачку Антону. Антон отрицательно качнул головой. — Ночью два раза звонили из Софии. Наша фракция готовится сделать запрос в парламенте. Нужны точные сведения...

— Подождем Любчо. Слушай, Стефан, вчера приходили ко мне текстильщицы насчет забастовки...

— Вот что, Антон, этими делами займусь я, а тебе придется сосредоточиться на русских, это сейчас самое важное. Врангелевская армия — это не только угроза Советской России. Тридцать тысяч головорезов — это прямая угроза и нашей демократии.

— Неужели тридцать тысяч? — недоверчиво спросила Райна. — Думаешь, наберется?

— Не думаю — знаю...

— А что же правительство? Куда смотрит Стамболийский? — возмутилась девушка.

— А он вынужден смотреть одним глазом на Антанту, другим на наших деятелей... Антон! Скоро прибудет товарищ из Советской России, будете работать вместе. Кстати, надо позаботиться о его документах.

Подошла мать Антона, неся на подносе три чашки кофе и три стакана воды.

— Пейте, дорогие, на здоровье...

По улице промчалась коляска, остановилась у калитки. Во двор, весь вспотевший, ворвался Любчо — тот парень в красном свитере, который был в порту.

Он сел, и наступило напряженное молчание.

— Ну? — спросила Райна.

— Ну? — переспросил Антон.

Любчо выпил стакан воды и сказал:

— Прибыло еще около четырех тысяч и генерал Кутепов со штабом. Связь с нашим человеком из Стамбула установлена. А это, — он протянул записку Стефану Тодорову, — от «Сократа». Тут точные цифры, сколько и где...

Пока Тодоров читал листок, Любчо выпил один за другим еще два стакана воды. Мать Антона сказала:

— Любчо, в колодце есть еще вода, хочешь?

Уже темнело, когда Галицкий и полковник наконец выбрались в город. Они ехали в открытой коляске по оживленной даже в эти поздние часы набережной.

— Живем мы здесь как во сне, — говорил Галицкий, — сытно и призрачно. И вообще положение наше весьма своеобразно. Болгарам по мирному договору разрешено иметь всего шеститысячную армию, у нас же более тридцати тысяч. Всюду по стране, куда ни приедешь, — русский военный гарнизон, русские военные коменданты и даже русские отделения в болгарских тюрьмах с русским начальством.

— Это еще что? — сказал полковник.

— Все как в России, — объяснил Галицкий. — С русскими порядками и родным мордобоем!

Полковник поморщился.

Фаэтон остановился против трехэтажного дома в глубине дворика.

— Приехали. По лестнице на второй этаж, — показал Галицкий. — Ее дверь первая справа.

— А вы разве не зайдете? — удивился полковник.

— Увы, не зван, — откланялся Галицкий. — До завтра. — И поспешил отойти.

Полковник озабоченно посмотрел ему вслед. Поспешность Галицкого не понравилась ему.

Полковник пересек двор, поднялся по открытой лестнице на второй этаж. Хотел постучать, но дверь раскрылась. На пороге стояла Тамара Юрьевна.

— Я уж думала, вы никогда не приедете, — сказала она.

Тамара ввела его в свою квартиру. Маленькие безликие комнатки оживлялись лишь фотографиями на стенах и цветами.

На тахте спали дети полковника Коля и Ирочка.

— Не дождались, — сказала Тамара. — Давайте ужинать, я очень проголодалась!

Полковник и Тамара пили чай после ужина.

— Почему вы так неожиданно уехали из Константинополя? — спросил полковник.

— Поняла, что в Турции я никому не нужна. И уехала в Египет. Оттуда в Берлин... Работала санитаркой. Писала стихи. Немного издавалась. Чуть было замуж не вышла. Потом узнала, что армию переводят в Болгарию, и вот я здесь... — Она испытующе поглядела на полковника.

Тот поспешил отвести глаза и спросил:

— И как вам здесь?

Тамара пожала плечами.

— Провинциальная крестьянская страна, если бы не Галицкий, умерла бы со скуки!

— Он по-прежнему неравнодушен к вам?

— По-прежнему, что не мешает ему волочиться за всеми актрисами местного театра. Впрочем, почти каждый день он приносит мне цветы.

— Романтично, — улыбнулся полковник.

— Скучно, — отмахнулась Тамара. — Я люблю вас, вы любите свою жену, а Галицкий любит меня. Так тривиально, что даже стихи об этом не сочинишь!

— Вам только кажется, что вы меня любите, — помолчав, сказал полковник.

— Может быть, я сама себе только кажусь, — вздохнула Тамара.

— Устал я в Галлиполи! — сказал полковник. — От страха за детей, особенно за маленькую. Голод, тиф, дизентерия — ничто не миновало нас!

Полковник прикрыл глаза и долго не открывал их.

— Вы совсем спите, милый Сергей Сергеевич. Пойдемте, покажу вашу квартиру, — поднялась Тамара.

Они спустились по лестнице, пересекли двор и вошли в другую квартиру, мало чем отличавшуюся от жилья Тамары. Те же безликие, чисто выбеленные комнаты.

— Нравится? — спросила Тамара.

— Да... спасибо...

— Вода в кувшине, — сказала Тамара, помолчав.

— Спасибо, — повторил полковник.

Наступила опять пауза. Казалось, Тамара ждала каких-то слов от полковника, но он молчал...

— Кухня и все остальное в конце коридора.

— Спасибо, Тамара Юрьевна...

Полковник подошел к окну и распахнул его. Где-то внизу шумело море.

— О чем вы думаете, Сергей Сергеевич? — спросила Тамара.

— Я думаю, что отсюда легче добраться до Крыма...

— Спокойной ночи! — И Тамара ушла.

И только когда она вернулась к себе в комнату и уже принялась было за мытье посуды, она вдруг заплакала...

Примитивно написанная картина изображает двуглавого дракона и Врангеля с мечом и царским флагом в руке. Барон уже отрубил дракону одну голову и замахнулся, чтобы отрубить другую. А вдали мчится к нему на помощь белая конница.

— Это повéрженный дракон большевизма! Над ним, как видите, сам барон. А вдали алексеевцы. Картина так и называется: «Мечта алексеевцев», — не без легкой иронии объяснял генерал Шатилов энергичному моложавому человеку лет сорока шести. Это был один из крупнейших английских разведчиков, специалист по России, авантюрист международного класса Сидней Рейли.

Кроме них в просторном кабинете Врангеля находился начальник разведки Врангеля полковник Самохвалов и крупный деятель белоэмиграции Викентий Илларионович.

— Петр Николаевич очень любит этого доморощенного Верещагина, — продолжал Шатилов.

— Ну что ж... выразительно, — вежливо сказал Рейли. — Однако большевистский дракон отнюдь еще не повержен...

— Но он должен быть повержен, мистер Рейли! — раздался голос вошедшего Врангеля. — Здравствуйте!

— И вы знаете способ, как сделать это, господин барон?

— Именно по этому поводу я и пригласил вас в Болгарию. Садитесь, господа.

Когда все расселись, Врангель начал:

— Мистер Рейли, больше года я вел титаническую борьбу за сохранение моей армии. Союзники пытались всеми средствами разоружить нас и превратить в толпу беженцев. Слава богу, не удалось! Теперь необходимо с тем же усердием снова вооружить нас! Дело идет о конкретном плане. Через два-три месяца мы будем готовы нанести мощный удар через Бессарабию конницей с одновременной высадкой в Крыму и восстанием на юге России. Но нужно оружие! Оружие и оружие!

— И деньги! — тихо добавил Шатилов. — Армию надо кормить.

— Господа, — сказал Рейли. — Даже после демобилизации у большевиков самая мощная армия Европы! Как вы рассчитываете ее победить?

— Разрешите мне, Петр Николаевич?

— Пожалуйста, Викентий Илларионович! — кивнул Врангель.

— Мне кажется, в Европе не совсем понимают сегодняшнее положение в России. Ее сотрясают мятежи и волнения: восстание в Кронштадте, восстание Антонова, волнения на Дону и Кубани. Поймите, господин Рейли, большевики недаром вводят нэп. Лучшего времени уже не будет! Сейчас или никогда!

— Викентий Илларионович, — улыбнулся Рейли. — Я всегда считал вас одним из самых трезвых умов белого движения. Но одно дело ситуация в России, и совсем другое — реальные люди, готовые сражаться... Все герои устали!

— Такие люди есть! — сказал Врангель. — Прошу вас, полковник...

— Почти каждую неделю, — сказал полковник Самохвалов, — от нас уходят лодки в Крым с людьми и оружием. У нас постоянная связь с генералом Ухтомским на Дону, с националистами Армении и Грузии. Причем Дон и Кубань могут подняться даже без нас в любую минуту. Если вы готовы рискнуть и съездить в Россию, вы можете собственными глазами убедиться в реальности наших усилий и наших надежд.

— Вот это уже нечто конкретное! — оживился Рейли. — Когда мы можем отправиться?

По длинному коридору мимо плакатов и объявлений, мимо сидящих в ожидании людей идет плохо одетый красноармеец в обмотках с винтовкой в руке. Он спустился по лестнице на первый этаж, открыл небольшой висячий замок на одной из дверей, заглянул в комнату.

Комната небольшая, видимо, бывший класс. Сдвинутые парты, грифельная доска. Довольно много народу — мужчины, женщины. Кое-кто с мешками.

— Егорьева есть? — спросил красноармеец.

— Я Егорьева, — подняла голову одна из женщин. Изможденное интеллигентное лицо, одета примерно так же, как все.

— Пошли! — сказал красноармеец.

Он провел ее по коридору, поднялся на другой этаж и остановился перед дверью следующего класса.

— Входи...

— Егорьева Анна Сергеевна? — спросил сидящий за столом молодой мужчина с открытым лицом, чекист Алексей Воронов.

— Егорьева Анна Сергеевна, — подтвердила женщина.

— Жена полковника Егорьева?

— Жена.

— Так, — сказал Воронов. — Иди, Вася, — отпустил он красноармейца. — Надо будет, кликну. Присаживайтесь, — Воронов указал на стул.

— Благодарю вас, — женщина продолжала стоять.

— Где ваш муж?

— Не знаю.

— Бежал с бандой Врангеля?

— С войсками генерала Врангеля, — не без вызова ответила Анна Сергеевна. И Воронов отметил это про себя.

— А вы зачем остались?

— У меня заболели тифом отец и дочь. Их не могли взять на пароход.

— А то бы, значит, уехали? Бежали бы от Советской власти?

— Бежала бы.

— Откровенно. Не боитесь? — с любопытством разглядывал ее Воронов.

— Чего я должна бояться? Самое страшное уже случилось... — только тут голос женщины дрогнул.

— А где сейчас ваши отец и дочь?

— Отец умер. Дочь со мной.

Воронов посмотрел в лежащий перед ним листок.

— Вы все-таки садитесь, стоя писать неудобно, — усмехнулся он.

— Что я должна писать?

— То, что я вам продиктую.

Поколебавшись, женщина села.

— Пишите! — Воронов пододвинул ей бумагу. — Я, Егорьева Анна Сергеевна... Пишите, пишите!.. Обязуюсь в случае появления моего мужа или любого посланного от него человека немедленно сообщить об этом органам Советской власти...

Анна Сергеевна резко отодвинула от себя бумагу.

— Этого я писать не буду! — гневно сказала она.

— Значит, отказываетесь сообщить? — прищурился Воронов.

— Да если бы сам сатана явился с весточкой о муже и детях — я бы благословила его! Вы понимаете, что вы от меня требуете?

— А вы понимаете, что Крым наводнен врангелевскими лазутчиками? Наших товарищей убивают! Склады поджигают! Если вы не дадите такой расписки, вас вышлют из Крыма!

— Я никого не убивала, — еле слышно сказала Анна Сергеевна.

Дверь без стука отворилась. Вошли двое: Акопов, пожилой человек кавказского типа, и Дмитрий Шелапугин.

— Слушай, Воронов, ты нам нужен, — сказал Акопов.

— Анечка? Анна Сергеевна! — вдруг неожиданно воскликнул Шелапугин, вглядевшись в женщину. — Откуда вы? Что вы здесь делаете?

И тут силы покинули Анну Сергеевну, она заплакала.

— В чем она обвиняется? — Шелапугин посмотрел на Воронова.

— Жена врангелевского офицера, задержана как возможный пособник классового врага, — пожал плечами Воронов.

— Это какое-то недоразумение. Анна Сергеевна, подождите, пожалуйста, меня в коридоре.

— Так уж и пособница? — сказал Шелапугин, когда Егорьева вышла. — А может, просто несчастная женщина?

— Однако она отказалась дать подписку, что сообщит властям, если ее муж объявится, — объяснил Воронов.

— А твоя жена сообщила бы? — хмуро спросил Шелапугин.

— Я не женат, — улыбнулся Воронов.

— Гурген! — Шелапугин повернулся к Акопову, глядя на него умоляющими глазами. — Я хорошо знаю ее. Мы выросли вместе. Моя мать кормила ее своей грудью. Отец ее известный врач.

— А муж? — спросил Акопов.

— В двенадцатом году он два месяца прятал меня от полиции...

— В двенадцатом прятал, а в девятнадцатом небось запросто к стенке поставил бы, — Акопов пожал плечами. — Может, будешь спорить?

— Буду, — хмуро ответил Шелапугин. — Сейчас тоже не девятнадцатый, война кончилась...

— Ладно, не стоит дискутировать. Ты готов за нее поручиться?

— Готов! — мгновенно засиял Шелапугин.

— Ну и ладно!.. Теперь о деле. Ты знаешь его? — спросил Акопов Воронова.

— Конечно! — широко улыбнулся Воронов. — Бывший комиссар дивизии, а ныне председатель комиссии помощи голодающим товарищ Шелапугин Дмитрий Степанович.

— Так вот, он едет в Болгарию... По каким делам — уточнять не будем. Твоя задача, чтобы лодку пропустили через границу. О подробностях договоритесь сами.

Маленькая старушка развешивала белье во дворе перед домом. Это мать Шелапугина Авдотья Ефимовна. Увидев подъехавшую машину, вгляделась и заторопилась навстречу вошедшему во двор Шелапугину, Анне Сергеевне и ее дочери трех лет, одетой в старенькое замызганное платьице.

— Аннушка! Красавица моя! Да что же с тобой сталось-то? Увидела бы на улице — ни за что бы не признала!

— Здравствуй, няня, — женщины обнялись.

И только после этого Авдотья Ефимовна обратила внимание на девочку.

— А это, стало быть, Леночка? Ой, видать, досталось вам голодухи?.. А где Сергей Сергеевич, Коленька, Ирочка?

У Анны Сергеевны слезы набежали на глаза. И Шелапугин поспешил вмешаться:

— Мать! Разговоры потом, сначала гостей надо накормить. Вот тут я пшенца немного раздобыл, свари кулеш какой-нибудь...

Он подал ей маленький тряпичный мешочек с пшеном.

— Ага, — обрадовалась старуха. — Это хорошо... Ну, проходите, проходите...

Они вошли в дом.

Авдотья Ефимовна сразу же захлопотала, стала шарить по ящикам и наконец извлекла из маленького кулечка кусочек сахара и протянула девочке:

— Угощайся, доченька!

— Спасибо, — вежливо поблагодарила девочка.

— Ах, ты моя милая! — умилилась Авдотья Ефимовна. — Ну я пойду кулеш поставлю. Стыд какой! В доме куска хлеба нет! А еще комиссар продовольственный!

И ушла на кухню.

— Ах, Митя! — сказала Анна Сергеевна. — Я вам бесконечно благодарна за то, что вы меня вызволили из ЧК. Но как жить дальше — я не знаю. За тот сарайчик, который вы видели, я отдала последнее кольцо. Обручальное! — Она протянула руки, показывая пустые пальцы. — И все мое имущество — это дочь и вот, — она толкнула ногой маленький узелок, который принесла с собой.

— Да-а, — пробормотал Шелапугин. — Ладно, пока поживете у меня, а там видно будет... И надо работать, Анна Сергеевна!

— Господи! — воскликнула женщина. — Да я с радостью, но что я умею? И потом... жена офицера... разве меня возьмут?

— Ну, это я улажу... А умеете вы очень много — сейчас каждый грамотный человек на вес золота! Так что работа будет...

В бухте покачивается у причала старая моторная шхуна. На корме надпись: «Вера, Надежда, Любовь». И пониже — «Варна». На палубе — десять-двенадцать бочек, в которых обычно возят соленую рыбу.

По набережной проходит отряд красноармейцев. На старом складе транспарант: «Да здравствует III Интернационал!»

Любчо в своем красном свитере и безрукавке сидит на корточках у трюмного люка. Рядом — рыжий детина лет пятидесяти в замызганной фуражке с якорем и в брюках, засученных до колен, — капитан Костакис. Из трюма высовывается рука, протягивающая коническую шестерню. Следом вылезает измазанный человек, в котором мы не без труда узнаем Шелапугина.

— Новую шестерню надо, иначе намучаемся, — говорит он.

Капитан надевает поношенный китель, висевший на борту. Извлекает из кармана бутылку и показывает ее Шелапугину.

— За бутылку настоящей греческий мастика советский спекулянт все дашь! Да здравствует новый экономический политик! Я — ходить на толкучка, вы — ждать!

Когда Костакис сошел с трапа, он чуть не столкнулся с Акоповым, который собирался войти на шхуну. Костакис козырнул ему и посторонился. А Акопов долго смотрел ему вслед, прежде чем подойти к людям, находившимся на шхуне.

— Этот Костакис — надежный человек? — спросил он у Любчо.

— Этот грек — честный контрабандист, — засмеялся Любчо. — За хорошую цену и жену продаст. Но слову своему — хозяин.

— Честный контрабандист? А если ему кто-то заплатит больше? — подумал вслух Акопов.

— Не первый год с ним дело имеем. Если взялся — все сделает, — возразил Любчо. — Да и в переплетах вместе бывали...

— Ну, ладно, вам виднее...

— Пойду укладываться, — кивнул Любчо и тактично ушел.

— Ситуация тебя ожидает сложная, — начал было Акопов.

— Это мне уже в Москве объяснили, — усмехнулся Шелапугин.

— Помни одно, ты едешь для работы во врангелевские войска...

— Слушай, Гурген, — возмутился Шелапугин. — Я знаю, куда и зачем еду...

— Во врангелевские войска, которые находятся в Болгарии, — упрямо продолжал Акопов. — И все! А не делать мировую революцию, я-то тебя знаю! — погрозил он пальцем.

— А скажите, товарищ Акопов, — прервал его Шелапугин, — у вас в городе есть памятник Пушкину?

— Во-первых, не просто Пушкину, — тем же наставительным тоном продолжал Акопов, — а Александру Сергеевичу Пушкину. — Но больше не выдержал и заулыбался. — Ладно! Привет Антону! Скажешь — от армянина. Бывай здоров!

Они обнялись...

...И вот шхуна уже в море. Капитан Костакис курит свою трубку, лениво поправляя штурвал. За кормой треплется побелевший от времени болгарский флаг. Шелапугин лежит на палубе, заложив руки за голову. Любчо сидит неподалеку на бочке и наигрывает на губной гармошке какой-то незатейливый сельский мотив.

...Шхуна все меньше и меньше. Плывет к далеким болгарским берегам, скрытым в туманной дымке.

Весело били колокола, сверкало солнце, воздух был напоен цветением персиков и миндаля. В варненской русской церкви шло пасхальное богослужение. Полковник Егорьев стоял в толпе молящихся и думал о чем-то своем. Торжественно и гулко звучал хор, неспешно шло ритуальное действие. Полковник украдкой взглянул на часы и, не дожидаясь конца богослужения, вышел из церкви.

На паперти он увидел нищих. И все были русские: старики, солдаты на костылях, на деревянных протезах, безрукие, с медалями и крестами на груди. Это были пленные еще с мировой войны.

— Христа ради помогите русскому солдату!

— Подайте, милость ваша, русскому воину!..

Лицо полковника потемнело. Он выгреб из кармана мелочь и торопливо, словно стыдясь, раздал ее.

Какая-то женщина, по виду казачка, с девочкой на руках, бросилась к нему.

— Подайте ради светлого праздника! Муж умер!

Полковник тщетно шарил по карманам. Мелочи больше не было. Он отошел, но остановился, достал из бумажника какую-то купюру и отдал женщине.

— Сохрани господь вас и детей ваших! — сказала она и заплакала.

Полковник прикрыл глаза. Он спустился по лестнице и быстро пошел по площади, полной праздничного люда.

...В это же время по узенькому переулку, мимо небольшого кафе, «сладкарниц», нарядных магазинов идет элегантный молодой человек с тросточкой в руке. Улочка выходит на широкую площадь к драматическому театру.

Молодой человек, в котором мы узнаем Дмитрия Шелапугина, подошел к театру, мельком взглянул на афиши у входа, потом пересек площадь и очутился у небольшого книжного магазина с вывеской «Свет».

Магазин почти пуст. Мальчик лет шестнадцати, мужчина, женщина с ребенком. На стенах портреты Маркса, Благоева, Вазова...

Шелапугин дождался, пока ушли покупатели, и приблизился к продавщице. Это была Райна.

— Вам что-нибудь нужно? — спросила она, заметив колебание Шелапугина.

— У вас в городе есть памятник Александру Сергеевичу Пушкину? — спросил Шелапугин.

Вместо ответа девушка подошла к двери, заперла ее на ключ, вывесила на двери табличку «Затворено» и приблизилась к Шелапугину.

— Еще нет, но, наверное, в ближайшее время поставят, — и тихо сказала: — Здравствуйте, товарищ, мы очень беспокоились.

— Как видите, все в порядке, — заулыбался Шелапугин.

Недалеко от главного входа в Морской парк полковник увидел своих детей и Трифона.

Ирочка кинулась навстречу отцу. Он подхватил ее, прижал к себе, расцеловал. Коля направился к отцу шагом.

— Христос воскрес, папочка!

— Воистину воскрес!

— Христос воскрес, Сергей Сергеевич! — сказал сияющий Трифон.

— Воистину воскрес! — полковник и Трифон троекратно расцеловались.

Коля, которому старобарские привычки отца не очень нравились, смотрел на эту сцену не без иронии.

И тут появилась Тамара Скаржинская в белом платье, широкополой шляпе с кружевами.

— Христос воскрес, Сергей Сергеевич!

Тамара и полковник троекратно расцеловались, потом она поцеловала Ирочку.

— Христос воскрес, Коленька, — смеясь сказала Тамара Коле. — На этот раз вам все-таки придется меня поцеловать.

— Как вам будет угодно.

— Именно угодно.

И, взяв Колю как маленького за щеки, Тамара расцеловала его. Коля густо покраснел и явно разозлился.

— Ты что, Коля? Тамара Юрьевна вовсе не хотела тебя обидеть, — полковник тронул сына за плечо.

— Па-ап! — тянула полковника за рукав Ирочка, — а можно Трифон покатает меня на карусели? Он обещал!

— Раз обещал... — полковник развел руками. — А ты, Коля?

— Не имею ни малейшего желания, — выпрямился Коля. — Но если я мешаю...

— Да что с тобой, Николай? Пойдемте с нами, Тамара Юрьевна? У меня тут встреча с Галицким.

Аллеи Морского парка заполнили русские офицеры в белой летней форме, их жены в кружевных широкополых шляпах и кружевных перчатках до локтей, подтянутые болгарские поручики в пелеринах с бренчащими по гальке аллей саблями, гимназистки и морские капитаны. Солидные усатые полицейские приставы, старательно оглядывающиеся в поисках нарушителей порядка, разгоняют босоногих нищих ребятишек и с подчеркнутым чинопочитанием козыряют каждому проходящему военному. Болгарский духовой военный оркестр играет в беседке.

Друг друга приветствуют местные богачи и ранние курортники. Варненские щеголи с тонкими усиками, в соломенных шляпах кокетливо играют тросточками, дети в матросских костюмчиках или розовых платьицах гуляют в сопровождении нянь и мам.

Остановившиеся группами, русские офицеры и генералы обмениваются последними новостями, а в это время их жены целуются и с заплаканными лицами желают:

— На будущий год чтоб праздновать дома, в России, милая!

— Из ваших уст да в божьи уши, Марья Петровна!

Полковник держит под руку Тамару Юрьевну, и они идут сквозь эту толпу в конец парка, где на высоком зеленом берегу пестреет небольшая пасхальная ярмарка.

— Христос воскрес, господа! — сказал подошедший Галицкий. Рядом с ним был полковник. — Честь имею представить моего доброго знакомого полковника Самохвалова из Тырнова. Мадам Скаржинская, мой старый приятель полковник Егорьев, о котором шла речь.

Самохвалов поклонился Тамаре Юрьевне и коротко откозырял Егорьеву.

— Счастлив познакомиться с восходящей звездой российской поэзии, — сказал полковник, улыбаясь.

— Полковник не только знает, но, как ни странно, любит вашу поэзию, — добавил Галицкий.

— «Как путник, вьюгой ослепленный, бредет Россия наугад. И

нет спасения в грядущем, и нет пути назад», — процитировал Самохвалов.

— Не скрою, лестно. Поэты — народ тщеславный, — сказала Тамара Юрьевна. — Эти стихи так давно написаны, откуда вы их знаете?

— Полковник Самохвалов — начальник третьего отдела. Он знает все, — захохотал Галицкий.

— Костя, я тебя люблю, но когда-нибудь я подрежу тебе язык! — спокойно сказал Самохвалов. — Не обязательно кричать о моей должности на весь бульвар.

— Виноват! А это мой молодой друг Николай Егорьев, — с некоторым опозданием представил Галицкий Колю.

— Рад познакомиться, юноша, — сказал Самохвалов. — Чем изволите заниматься?

— Мечтаю служить несчастному отечеству, — четко выпалил Николай.

— А сколько тебе лет?

— Шестнадцать.

— Ну что ж, у меня у самого сын шестнадцати лет пошел служить. Погиб в девятнадцатом под Касторной. Прошу прощения, господа, — жестко прервал сам себя Самохвалов. — У меня крайне мало времени. Разрешите мне похитить у вас полковника Егорьева?

— Вы ужасный человек! — сказала Тамара. — Разрешения даже не ждете.

Самохвалов широко развел руки.

— «И грубость затоптала душу мне грязным сапогом и смяла свежую траву девичьего утра», — снова процитировал он.

Тамара Юрьевна была окончательно покорена.

— Но эти стихи вообще не публиковались, — сказала она.

Галицкий засмеялся.

— Я же вам говорил, полковник Самохвалов знает все.

Уходя из парка, Самохвалов и Егорьев едва не столкнулись нос к носу с Райной и Шелапугиным.

Но Шелапугин вовремя свернул в боковую аллею...

— Вот так встреча! — пробормотал он.

Они сидели на открытой террасе почти у самого берега. Официант разносил пиво и ракию, откуда-то тянулся сизый дымок от скары. На дощатом помосте небольшой оркестр играл венские вальсы.

— Ваш друг Галицкий рассказал мне о вашей беде, — говорил полковник Самохвалов. — Я навел справки и могу сообщить: ваши жена и дочь живы и находятся в Севастополе.

— Неужели? — Егорьев весь подался вперед.

— Они прибыли туда сравнительно недавно и поселились у некой Шелапугиной.

— Это ее нянька!

— Так вот, живет ваша жена у Шелапугиной на Морской улице, дом восемь, — продолжал полковник. — Живут небогато, в соответствии с обещанным большевиками равенством. Равенством в нищете, разумеется.

— Простите, — растерянно говорил Егорьев. — Вы говорите об этом так просто. А я даже не знаю, как мне благодарить вас!

— Это не все. — Самохвалов повертел рюмку. — Не исключено, что в ближайшее время я смогу предоставить вам возможность увидеть их, если вы, разумеется, не возражаете.

— Возражаю?! Да вы меня так обяжете...

— Видите ли, все не так просто, — прервал его Самохвалов. — Вы обратили внимание, я сказал «увидеть». Взять их с собой вы не сможете.

— Почему?!

— Ближайший рейс будет... ну, скажем, несколько необычный. Но когда-нибудь попозже я обещаю вывезти вашу семью.

У Сергея Сергеевича перехватило дыхание.

— Вы сделаете меня вашим должником на всю жизнь!

— Ну что за счеты между русскими офицерами? — снисходительно протянул Самохвалов. — Кстати, что вы скажете о поручике Назарове?

— Боевой офицер! Прекрасный специалист! — горячо заверил Егорьев.

— Вы не будете возражать, если он поедет вместе с нами?

— Разумеется, нет!

— Вот и отлично. И возьмите с собой надежного солдата. — Самохвалов взял рюмку, пригубил, поморщился. — Удивительное дело! Такая близкая нам славянская страна, а про водку словно и не слыхивали. А все эти сливовы, гроздовы, брр! Хуже самогонки!

Егорьев, уже думая о чем-то своем, выпил залпом и налил еще.

— Браво! — сказал Самохвалов. — А я уж было подумал, что вы трезвенник. Не доверяю трезвенникам.

— Неужели вы полагаете, что в русской армии можно быть трезвенником и дослужиться до полковника? Ваше здоровье!

Они чокнулись и выпили.

— Господин полковник, поручик Назаров прибыл по вашему приказанию! — Перед полковником Егорьевым стоял молодой поручик.

На плацу шли обычные строевые учения, которыми, видимо, руководил Назаров.

— Пройдемтесь немного, — предложил Егорьев, и видно было, что ему как-то не по себе.

Они шли вдоль плаца.

— Нам с вами предстоит небольшая поездка. В Крым. Это связано с нашим подпольем. Подробную инструкцию получите в третьем отделе у полковника Самохвалова.

— Я просил бы вас освободить меня от этого задания... — сказал Назаров после паузы.

— Видите ли, поручик, кто-то обязательно должен ехать. В вашем случае я хотя бы знаю, что посылаю в Россию порядочного человека.

— И тем не менее я предпочел бы сказаться больным...

Полковник ожидал чего угодно, но только не такого заявления.

— Поручик Назаров! — железным голосом сказал он. — Вы получили приказ? Исполняйте! Лучшее, что я могу сделать для вас, — это забыть о вашей более чем странной просьбе!

— Слушаюсь! — сказал поручик с какой-то странной горькой улыбкой.

Он козырнул, повернулся по уставу и пошел. Полковник с недоумением смотрел ему вслед.

Артистическая уборная. Столики, гримировальные зеркала, лампы. Возгласы и реплики со сцены еле доносятся сюда.

В комнате Шелапугин, какие-то незнакомые нам офицеры, редактор газеты «Совнарод» Авдеев, пожилая супружеская пара и товарищ Антон.

— Болгарские товарищи, — говорит Авдеев, — нам очень помогли и в организации «Союза возвращения на родину», и с газетой «Новая Россия». Но нам не хватает свежей информации о Советской России.

— Ну, постараемся наладить присылку свежих газет. А власти болгарские, как они к вам относятся? — спросил Шелапугин.

— Особенно не помогают, но пока и не мешают тем, кто желает уехать. Тут свои вредят больше.

Отворилась дверь, и вошел Пьеро. Он снял напудренный парик и стер грим. Перед нами оказался немолодой человек с мощной седеющей шевелюрой.

— Вас Райна знакомила? — спросил Антон.

— Еще нет, — сказал Пьеро. — Режиссер и директор этого театра, — представился он, — Петров.

— Символист на сцене и анархист в жизни, — засмеялся Антон.

— Я не анархист, — тут же забурлил Петров. — В отличие от вас я настоящий коммунист! Уверен, что советский товарищ меня поймет!

— Хорошо, мы еще поговорим, — согласился Шелапугин. — Так как же все-таки ведут себя болгарские власти? — вернулся он к прерванному разговору.

— В общем, доброжелательно, — сказал один из офицеров. — Во всяком случае, кто хочет уехать, уехать можно.

— За чем же дело стало? — спросил Шелапугин.

— Тут, как говорится, и хочется и колется. Слухи самые разные...

— Слухи я оставляю в стороне, — нетерпеливо сказал Шелапугин. — Это дело не мужское. Есть полная амнистия, подписанная Калининым, вы знаете об этом?

— Это для рядовых, а для офицеров?

— С офицерами, сами понимаете, надо индивидуально разбираться... — замялся Шелапугин.

Офицеры переглянулись.

— То-то и оно. Взять хотя бы меня — капитан Каретников, — представился офицер. — Я честно вам скажу. И воевал, и в карательных экспедициях участвовал. Как мне быть?

— На вас кровь есть? — резко спросил Шелапугин.

— Есть, — сурово сказал Каретников. — А на ком нет, те давно

в России. Я готов понести наказание, готов даже отсидеть, но стать просто к стенке? Вот тут и задумаешься...

— Да-а, серьезный вопрос! — задумался Шелапугин.

— Если на то пошло, я готов и кровью искупить свою вину... Но чтобы с пользой для родины... Чтоб надежда была...

— Ну что же, — задумчиво сказал Шелапугин, — я думаю, что возможность искупить свою вину для вас найдется и здесь... Мы еще специально поговорим об этом... А сейчас...

Вошла Райна, что-то шепнула Антону и передала ему записку. Антон быстро прочитал ее.

— Не очень веселый сюрприз! — сказал Антон, разрывая записку Райны. — Извините, друзья. Мы с Дмитрием выйдем ненадолго...

В комнате их ждали поручик Назаров и какой-то капитан.

— Ты извини, Антон, — сказал капитан, — что я без предупреждения. Не было иного выхода. Говори, — кивнул он Назарову.

— Меня срочно отправляют в Крым, — сказал Назаров. — Насколько я понял — операция особо серьезная. Везут оружие и мины. В составе группы начальник разведки Самохвалов, командир инженерного полка и еще какие-то важные лица. Я еду как специалист по минному делу — кого-то там инструктировать...

Антон и Шелапугин посмотрели друг на друга.

Капитан Костакис вместе с несколькими курчавыми шумными рыбаками попивает домашнюю водку на старой рыбацкой пристани. Став напротив, у лодок, Любчо пронзительно свистит ему, дает знак головой. Костакис неохотно допивает ракию, встает и, шлепая резиновыми тапочками, направляется к покачивающейся на воде «Вере, Надежде, Любви».

— В чем дело, Любчо?

— Тихо, тихо! Завтра к вечеру будь готов. Поедем в Севастополь.

— Не могу. Надо сделать три рейса, буду возить дрова из Василико.

— Дрова подождут. А это очень срочно.

— Не могу — аванс взял. А барба Костакис хозяин своему слову.

Любчо нервничает.

— Ты человек или нет? Я тебе говорю — очень важно!

— Это тебе важно, а я аванс взял. Пойди к русским староверам. Они смогут...

Вечерело. Полковник Егорьев сидел у письменного стола, разбирал какие-то бумаги и фотографии, складывал, надписывал, кое-что рвал и сжигал на тарелке.

В дверь постучали.

— Входите.

Это была Тамара Скаржинская. Полковник встал ей навстречу.

— Когда вы едете? — спросила она.

— Сегодня. В сущности, уже сейчас...

— Проклятое время! — сказала Тамара. — «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые», — не без иронии сказала она. —

Слишком дорогая цена — сколько помню себя, я все время кого-то и что-то теряю. Отца, друзей, мужа, дом, родину, теперь вот вас.

В дверь постучали. Егорьев встал.

— Боже мой! Даже и проститься по-человечески не дадут...

Сергей Сергеевич открыл дверь. На пороге стоял адъютант Самохвалова.

— Если не ошибаюсь, передо мной полковник Егорьев? — сказал поручик. — У меня к вам просьба. Собственно, даже не к вам, а к вашей супруге. Передать эти письма нашим женам, которые находятся в таком же бедственном положении, как и она. Адреса тут указаны. — Офицер протянул письма. — Я могу надеяться?

— Можете не сомневаться, — заверил Егорьев.

Поручик ушел.

— Я знаю, это очень опасно, — сказала Тамара

Полковник промолчал.

— Я буду молиться за вас... — убито выговорила Тамара, надеявшаяся на иную реакцию.

Изогнутая, как арбузная корка, рыбачья лодка, постукивая мотором, как тень, скользит в темноте. На носу Любчо. Он стоит, напряженно вглядываясь в темноту. На корме у руля с длинным рычагом сидит босой, бородатый, в белой рубахе старовер-липованец.

— Давай быстрее, Федор, — просит его Любчо.

— Быстрей нельзя, мотор разлетится.

— Я тебя предупредил, — сказал Любчо. — Если опоздаем — бороду тебе сбрею.

Липованец смеется открыто и добродушно:

— Нам, староверам, сам батюшка Петр Первый не смог бороды сбрить!

— Ну, не я, так советская милиция тебе бороду обреет. Опять, наверное, контрабанду везешь?

— А как же? У каждого свое дело, — он запускает руку за пазуху и вытаскивает пакетик, завернутый в белую тряпочку. — Иголки для шитья.

— Неисправимые вы, бандиты. Сколько раз я объяснял вам, что сейчас контрабанда равносильна контрреволюции!

— Ну, не знаю, революции нужно зашивать рваные штаны? А иголки у вас есть? Нету! А Федор везет иголки! И совсем недорого... По-братски!..

Оба смеются.

Вдали показались береговые огни. Любчо чиркнул спичкой, зажег фонарь.

— С ума сошел, заметят! — испугался Федор

— Все будет в порядке, Федор, — сказал Любчо, размахивая фонарем. — На этот раз надо, чтоб заметили...

И вот Любчо и Федор в знакомом уже нам кабинете Алексея Воронова. За ними задержавший их молодой командир-пограничник.

За окнами глубокая ночь.

— Так, — говорит Воронов, листая какой-то рапорт, — значит, вы из Болгарии?

Любчо кивает.

— И что же за такие особенные обстоятельства, из-за которых вы нарушили государственную границу?

Любчо спокойно отвечает:

— Я уже сказал, что могу сообщить об этом только товарищу Акопову.

Воронов вздыхает.

— А я уже в третий раз говорю — Акопов в Москве.

— Тогда свяжите меня с его начальником, — сказал Любчо.

— Может, ты желаешь разговаривать лично с Дзержинским? Может, отправить тебя в Москву? — смеется Воронов.

Немного поколебавшись, Любчо упорно продолжает:

— Дело секретное, перед всеми не могу.

Воронов кивает пограничнику:

— Выведи этого и ждите там за дверью.

Командир тронул Федора, и они вышли за дверь.

— Извините, а с кем я разговариваю? — спрашивает Любчо.

— Слушай, парень, кто из нас задержанный? Я или ты? — улыбается Воронов. Он сел рядом с Любчо на стул и, похлопав его по плечу, спрашивает: — Что это все-таки за дело, что его надо скрывать от Советской власти?

Любчо колеблется и наконец решается.

— Завтра утром в район Севастополя прибудут белогвардейские офицеры для встречи со здешним белым подпольем.

Воронов долго смотрит на него.

— Когда, ты сказал, они прибывают? — говорит он наконец.

— Завтра утром. Но надо иметь в виду, что среди белых будет наш человек — поручик Назаров из варненского гарнизона. Он член русской секции нашей компартии, один из организаторов «Союза возвращения». Как бы его не подстрелили в суматохе. Ну и вообще... чтобы знали, коли арестуете...

— Ну, спасибо тебе, товарищ! — горячо пожал ему руку Воронов.

Очень раннее утро. Туман. Словно во сне движется по тихой воде шхуна «Вера, Надежда, Любовь».

На борту шхуны несколько человек. Среди них Самохвалов, Викентий Илларионович, Рейли, Егорьев, поручик Назаров. Мы не сразу узнаем их в непривычной штатской одежде.

Из утреннего тумана смутно возникают вдали какие-то горы.

— Крым, — тихо сказал Викентий Илларионович, стоявший рядом с полковником Егорьевым.

— Не верится, — сказал Егорьев.

— Да, — подтвердил Викентий Илларионович. — Я, как и вы, полковник, в этот раз еду по совершенно частным делам — сына разыскиваю. Второй год никаких сведений. Попробую добраться до Киева, там у нас родственники. А оттуда, может быть, в Петроград...

Приглушив мотор, шхуна входит в одну из многочисленных крым-

ских бухт, укрывшихся между невысокими скалами. На берегу их уже ждали какие-то двое. Как только шхуна причалила, один из них, с черной повязкой на глазу, ловко впрыгнул в нее.

— С благополучным прибытием, господин полковник, — приветствовал он Самохвалова. — Ждем вас!

Люди Самохвалова принялись перетаскивать какие-то грузы, в основном ящики, на берег. Наверху, на фоне светлеющего неба, неожиданно возникли три всадника.

— Не беспокойтесь, — сказал одноглазый, — это свои.

Один из всадников спешился и подошел к полковнику Самохвалову. Черная тужурка, звезда на фуражке.

— Поручик Корниловского полка Воронов, — сказал он и отдал честь. — Все в порядке, господин штабс-капитан, — отрапортовал он человеку с черной повязкой. — Подводы наверху.

Да, это был он — Алексей Воронов.

— Разрешите на конфеданс, — Воронов отвел полковника Самохвалова в сторону и что-то шепнул ему на ухо.

— Поручик Назаров, можно вас на минутку? — позвал Самохвалов.

Назаров, который вдвоем с Сергеем Сергеевичем нес какой-то ящик, извинился перед полковником, поставил ящик и подошел к Самохвалову.

Сергей Сергеевич видел, как приехавшие вместе с Вороновым «красноармейцы» набросились на Назарова и обезоружили его. Воронов достал маузер и выстрелил ему в затылок. Назаров упал с обрыва.

Полковник Егорьев с криком «Негодяй» бросился к Воронову и схватил его за грудки.

— За что? Как вы смеете? Боевого офицера! — твердил задыхаясь полковник.

— Плохо знаете своих людей, полковник! — бешено сказал Самохвалов.

— Это же наш товарищ!

— Это товарищ здешних товарищей! Он должен был сообщить ЧК о нашем прибытии, и тогда нас бы перестреляли здесь, как зайцев!

— К сожалению, это правда, полковник, — сказал Воронов.

— Шайзе! — бормотал Костакис, тоже потрясенный убийством.

Сергей Сергеевич шел утренними улицами знакомого города. Окраинная слободка, убогие домики, белье на веревках, рыбацкие сети, вывешенные на низеньких палисадниках.

Далеко позади, делая вид, что он и не знает полковника, шел Трифон.

Но вот Сергей Сергеевич внимательно осмотрелся, тихонько открыл калитку. Усыпанная гравием дорожка. Низенькое крыльцо.

На ступеньках крыльца играла с тряпичной куклой маленькая худенькая девочка в очень стареньком, стираном-перестираном платьишке.

Сергею Сергеевичу показалось, что у него остановилось сердце, когда он понял, что это его дочь. Наконец, овладев собой, он медленно подошел к ней. Девочка подняла на него глаза.

— Вы кто?

И этот простой вопрос поверг полковника в смятение — как ей ответить?

— Дядя. Дядя Сергей. А ты — Леночка?

— Да. А что ты мне принес?

Полковник трясущимися руками стал срывать с себя заплечный мешок, потом опомнился, оглянулся по сторонам.

— Я тебе принес много замечательных вещей. Только скажи, где мама?

— Мама на работе.

— Ага... Ну, может быть, ты позовешь меня в гости?

— Пойдем.

Они вошли в дом. Полковник достал из мешка множество действительно замечательных вещей — колбасу и какао, консервы и коробки с конфетами, пять плиток шоколада, но на Леночку это не произвело никакого впечатления.

— А что это? — показала девочка пальцем на шоколад.

У полковника ком стал в горле, и он ничего не ответил.

— А хлебушка ты принес?

— Хлебушка не принес, — сказал полковник. — Не догадался.

— А почему ты плачешь? — спросила девочка с любопытством.

Полковник взял девочку на руки, покрыл ее лицо поцелуями. Девочка не отстранилась, она восприняла его поведение как странную, непонятную игру.

— Худенькая какая! Что ж ты такая худенькая? — говорил полковник. По лицу его текли слезы.

— Кто таков?! — раздался суровый голос.

Полковник обернулся.

В дверях стояла Авдотья Ефимовна, мать Шелапугина.

— Батюшки! Барин! Сергей Сергеевич! — ахнула она, устремляясь к полковнику.

— Здравствуйте, Авдотья Ефимовна! — и они обнялись.

— Леночка! Леночка! Знаешь, кто к нам приехал? — заторопилась старуха к девочке.

— Ради бога! Авдотья Ефимовна! — полковник прижал палец к губам. — Нельзя. Я здесь... тайно, понимаете?

— Господи-милостивец! Да что же это за времена такие окаянные настали?! — всплеснула она руками. — То Митька мой прятался, теперь вот вы...

— Авдотья Ефимовна! Ради бога — никому!

— Да что ж, я изверг какой?! — возмутилась старуха. — Или на мне креста нет? Будьте покойны, Сергей Сергеевич.

Тут ее взгляд упал на подарки, разложенные на столе.

— А гостинцев-то, гостинцев сколько! Сытно вы там живете, стало быть? А мы-то тут...

— Авдотья Ефимовна, где Анна? — прервал ее полковник.

Через час полковник шел по улице, жадно всматриваясь в окружающую его жизнь, стараясь все же не обнаружить своего болезненного интереса. Магазин с глухо закрытыми ставнями. Бесконечная молча-

ливая очередь с эмалированной посудой, бидонами, бутылками, помятыми солдатскими котелками. Надпись на картонке: «Молоко только детям до восьми лет». И еще магазин «Шляпы мужские и женские», недавно открытый, видимо, частного производства.

Прошел отряд вооруженных матросов. Поют: «Есть компоты, даешь пулеметы, даешь батарею, чтоб было веселей». Они поют весело, с посвистом, а лица худые.

В центре города — бывший офицерский клуб, а теперь городская библиотека и курсы по борьбе с неграмотностью, ликбез. Через весь фронтон алые транспаранты: «Да здравствует мировая революция!», «Все на борьбу с голодом!». И еще плакат: «Каждый трудящийся должен учиться читать и писать».

Егорьев поднялся по высоким ступенькам, вошел в вестибюль. Возле какой-то худенькой девушки лет шестнадцати — стайка детей. Они строились в шеренгу, перестраивались. Чужая, непонятная ему жизнь представляется и этой девушке, и этим детям радостной и разумной.

Егорьев пошел на второй этаж. У двери с картонной табличкой «Библиотека» он остановился, пригладил волосы и толкнул массивную, с трудом поддающуюся дверь.

Жену он увидел сразу. Она постарела и подурнела, но Егорьев этого не замечал. Он увидел милый трогательный овал лица, узел белокурых волос на затылке, изящную худенькую фигуру, одетую в принятые, по-видимому, по всей «Совдепии» белую блузку и темную юбку.

Жена что-то терпеливо объясняла подростку лет семнадцати в красноармейской форме, потом ушла за стеллажи.

Полковник осторожно осмотрелся. Два красноармейца, мальчик лет пятнадцати, две девчушки. Они сидели за столиками в небольшой комнате, служившей, видимо, читальней. А у барьера стояли и ждали в очереди еще двое, да старик книголюб рылся в стопке книг, выложенных на барьере.

Сергей Сергеевич встал в очередь. Ему хотелось смотреть на жену, и в то же время он боялся, что его взгляд раньше времени привлечет ее внимание. Один раз она как будто почувствовала взгляд мужа, глянула в его сторону, но он поспешно спрятался за голову стоявшего впереди него рабочего паренька. Узнать же его в кепочке и грубом полупальто она, конечно, не могла.

Но вот, наконец, подошла его очередь.

— Можно записаться в библиотеку? — спросил он дрогнувшим голосом.

— Пожалуйста. Заполните фор... — она замерла на полуслове еще прежде, чем подняла на него глаза, и руки ее повисли в воздухе с протянутым формуляром.

Полковник приложил палец к губам, и Анна Сергеевна удержалась от вскрика.

Так они молчали, разделенные барьером. Не могли ни поздороваться, ни обняться, ни поговорить. Говорили только их глаза и сразу о многом.

И кто знает, сколько бы они так глядели друг на друга, если

бы не вошел новый посетитель — военный моряк, скорее всего, командир.

— Здравствуйте, Анна Сергеевна! — бодро поздоровался он еще от двери. — Экипаж «Отважного» приветствует вас!

Анна Сергеевна вздрогнула и поспешно протянула формуляр мужу.

— Заполните пока формуляр, товарищ, чернильница на столе.

Егорьев пошел к столу и тупо уставился на бумагу, поданную женой. Потом он стал судорожно писать.

«Милая Аня, к сожалению, у меня времени только до завтра. Ради бога, сделай что-нибудь, чтобы мы могли поговорить наедине».

А жена тем временем ушла за стеллажи с книгами и, прежде чем достать нужные книги, долго смотрела на мужа сквозь щели между полками.

Когда Анна Сергеевна вернулась к барьеру, Егорьев подал ей формуляр. Анна Сергеевна прочла.

— Так что вы хотите почитать, товарищ? — спросила она, уже как будто освоившись с ситуацией, и голос ее звучал почти спокойно.

— Диккенса, — наобум сказал полковник.

— А что именно?

— «Большие ожидания».

Анна Сергеевна грустно улыбнулась.

— Хорошая книга — сказала она, — но как будто с плохим концом?..

— Вы ошибаетесь, — сказал старичок книголюб. — Забыли, голубушка, конец там оптимистичный.

— У нас, товарищ, тома стоят, кажется, не по порядку, — громко сказала Анна Сергеевна полковнику. — Чтоб вам долго не ждать, пройдите и помогите мне.

Егорьев поднырнул под барьер, а Анна Сергеевна ушла в самую глубину библиотеки. Здесь их уже никто не мог ни видеть, ни слышать.

— Что с детьми? — спросила Анна Сергеевна.

— Здоровы оба... Мы в Варне, — сказал Сергей Сергеевич.

Закрыв глаза, Анна Сергеевна припала к мужу.

— Ох, Сережа, Сережа, — прошептала она, когда они наконец разомкнули объятия. — Как же ты долго!

А на Приморском бульваре красноармеец, приблизительно одного возраста с Трифоном, жадно доедал горбушку белого хлеба. Трифон с жалостью смотрел на него.

— Ну и хлебушко! — сказал красноармеец, проглотив последний кусок. — Сто лет такого не ел! Откуда раздобыл?

— Ниоткуда, у нас есть, — неохотно ответил Трифон.

— Да ты где живешь-то?

— Да так... у мельника одного... Так что хлеб есть...

— Это хорошо, повезло тебе. Знаешь, как народ вокруг голодует?

— А как в деревне?

— Лебеду едят! Народу померло — тьма! И от тифу, и от испанки — меньше полдеревни осталось. Тимофеевича, соседа нашего, махновцы зарубили...

— Про Дашку Буренкову что слыхать?

— Не забыл? А ничего! Она нам не сродственница, так про нее и не пишут. То ли жива, то ли нет...

— Дела, — покачал головой Трифон.

— Ты, землячок, держись за своего мельника! По нынешним временам такому месту цены нет!

— Это верно! — снова вздохнул Трифон.

В небольшой комнате двухэтажного дома с занавешенными окнами, сквозь которые пробивался яркий дневной свет, человек десять. Среди них Самохвалов, Рейли, Викентий Илларионович и человек с черной повязкой на глазу.

На столе самовар, чай, который подавала немолодая женщина, видимо, хозяйка дома.

— Оружие, что мы получили от вас, — говорил плотный человек в косоворотке, — не покрывает и четверти наших потребностей, тем более что часть его мы переслали в Дагестан генералу Пита Исмангулову.

— Пока с оружием трудно, — сказал Самохвалов. — Все, что даем, можно сказать, с кровью отрываем от себя.

— От имени генерала́ Ухтомского, — не сдавался человек в косоворотке, — я прошу вас поставить этот вопрос перед главнокомандующим со всей серьезностью.

Самохвалов взглянул на Рейли, словно приглашая его в свидетели этого трудного разговора.

— Что у вас, штабс-капитан? — обратился Самохвалов к человеку с черной повязкой на глазу.

— У меня, господин полковник, — отвечал тот, — вопрос не столь крупный, но тоже не из последних. Надо что-то делать с явками. Городок небольшой, все всех знают и все на виду. К тому же пограничная зона. Что ни день — обыски, проверки.

Вошедшая в очередной раз хозяйка что-то шепнула Викентию Илларионовичу, тот кивнул Рейли. Оба вышли.

В прихожей их ждал Алексей Воронов.

— Ваши документы и билет, — он протянул Викентию Илларионовичу какие-то бумаги. — А это вам. Все абсолютно надежно, — сказал Воронов Рейли. — Подписи и печати подлинные.

Машина «американка» звонко и ритмично печатает лист за листом.

Низкие своды подвала, высоко сверху, из окошек с решеткой, за которыми видны только ноги прохожих, сочится свет пасмурного утра.

У наборной кассы хлопочет старый наборщик. Антон осторожно берет за края свежий газетный лист и рассматривает его в свете низко опущенной лампы. Крупный заголовок еще блестит свежей краской — «Варненский рабочий».

Он бубнит себе под нос какой-то бодрый марш, любовно рассматривает газету и даже нюхает ее. Потом быстро взбегает по ступеням, ведущим куда-то под потолок.

Верхнее помещение уставлено стульями, которые еще недавно стояли правильными рядами, — видно, здесь происходило какое-то собрание, — теперь этот порядок нарушен.

Под портретами Маркса и Благоева Райна печатает под диктовку Шелапугина на стареньком «ремингтоне».

— Каждый из вас должен решить: как ему дальше жить? Снова поднять оружие против своего народа или с миром вернуться на Советскую родину? — диктовал Шелапугин.

— Смотрите и хвалите! — Антон с торжествующим видом показывает им свежий номер газеты. — Ну? Что скажет Райна-княжна?

— Немею от восторга, князь, — в том же тоне отвечает Райна.

Антон запевает известную всей Болгарии песню о Райне-княжне, которая своими руками вышила знамя свободы. И так же неожиданно, как раньше запел, он вдруг прервал песню и спросил Шелапугина:

— А ты что скажешь?

— Конечно, замечательно!

С улицы ворвался Авдеев.

— Я не допущу, чтобы меня водили за нос! Ты обещал мне экстренный выпуск «Новой России» в десять тысяч экземпляров? Говори — обещал? А сколько даете?

Райна улыбается, и эта улыбка добавила вошедшему гнева.

— А ты чего улыбаешься? Это явная недооценка работы «Союза за возвращение на родину»!

— Слушай, Авдеев, — попытался его урезонить Антон. — Мы бы рады, но сам понимаешь — денег мало. Бумаги и того меньше...

— Обращайтесь в Софию! Требуйте!

— Можно подумать, что они там миллионеры! — покачала головой Райна.

— Товарищ Шелапугин! — взмолился Авдеев. — А вы что молчите? Вы-то хоть поддержите меня!

— Ну, что, Антон? Придется поддержать, а? — улыбнулся Шелапугин.

— Иди сюда! — Антон обнял Авдеева за плечи и подвел к столу. Он поднял свежий номер газеты. — Смотри! И — хвали!

Авдеев вгляделся в номер и ахнул:

— Мать честная! Целая страница на русском языке?

— Так будет и впредь! — торжественно сказал Антон. — С этого дня наша газета будет печататься на двух языках!

— Так чего же вы молчали?

— Ты нам и слова не дал сказать! — засмеялась Райна.

— Ее идея! — показал Антон на Райну.

Авдеев распахнул объятия.

— Дай я тебя поцелую, — и он поцеловал Райну в щеку.

— Поцелуй — буржуазный предрассудок! — презрительно сказал Любчо, только что вошедший и ставший свидетелем этой сцены.

— Может, и буржуазный, но очень приятный! — возразил Авдеев.

Любчо подошел к Антону, подал конверт.

— От «Сократа». Просит срочно передать в Софию...

Анна Сергеевна сидела около Леночки и что-то напевала, баюкая ее. Наконец девочка заснула. Анна Сергеевна вернулась в комнату, где они ужинали.

— Заснула! — объявила она. — Боже мой, Сережа, ведь она сегодня впервые попробовала, что такое шоколад!

— Да-а, — протянул полковник. — У нас в газетах пишут, что пока народ помирает с голоду, комиссары купаются в шампанском, а шоколадом кормят лошадей! Я, конечно, не такой простак, чтобы верить газетам. Но не думал, что, живя в доме комиссара, вы едите хуже, чем мы в Галлиполи...

— Митя получает обыкновенный красноармейский паек! И это высшая привилегия, которая здесь допускается! — строго сказала Анна Сергеевна.

Сергей Сергеевич с изумлением взглянул на нее.

— Ты сказала так... как будто одобряешь эти... порядки.

— Просто я знаю — Митя честный человек!

— Эти честные пустили по ветру нашу с тобой жизнь! — вспыхнул Сергей Сергеевич. — Ты знаешь, в свое время и я готов был отдать жизнь за простой народ... А что они сделали с Россией?

— Знаешь, Сережа, — задумчиво сказала Анна Сергеевна, — а может, это перст божий, что я осталась на этом берегу?.. Я много думала и поняла: мы ждали от революции одного, а народ совсем другого... Кто виноват, что наши чаяния разошлись?

— Ой, Аня, не надо! — полковник сморщился, как от зубной боли. — Меня мутит от этих разговоров! Мы тонем в словах — революция, контрреволюция, народ, интеллигенция, долг, родина! К черту все слова — есть простое обыкновенное чувство: не могу! Не принимаю! И все...

— Не кричи! Леночку разбудишь... — Анна Сергеевна помолчала, потом заговорила снова: — Ты просто устал и раздражен. Не будем спорить. Расскажи лучше о Коленьке, об Ире, как они там? Им действительно хорошо?

— Детям не может быть хорошо без матери, — зло сказал полковник.

— Ты же сказал, что не можешь взять нас сейчас с собой

— Если бы мог, ты бы поехала? — спросил полковник все в том же раздражении.

— Какой ты, Сережа! — вздохнула Анна Сергеевна. — Место матери там, где ее дети. Я была бы чудовищем, если бы это было иначе, — она успокаивающе положила ладонь на его руку.

Но раздражение все еще владело полковником, и он убрал свою...

...Сергей Сергеевич уже лежал в постели, прикрывшись стареньким одеялом. Анна Сергеевна застенчиво сказала:

— Сережа, отвернись, пожалуйста... Я как-то отвыкла...

Он молча посмотрел на нее и отвернулся лицом к стенке.

Анна Сергеевна сняла платье, оставшись в старенькой, не раз чиненной нижней сорочке, и поспешно юркнула под одеяло.

Он не обернулся. Она погладила его по плечу, прикоснулась губами к волосам на затылке.

Полковник повернулся на спину, глаза его были прикрыты. Странное, непонятное раздражение женой еще не прошло.

Она обняла его, пыталась приласкать, он по-прежнему не открывал глаз. И рука ее замерла.

— Ты, наверное, очень устал? — дрогнувшим голосом не то спросила она, не то подсказала ответ.

Сергей Сергеевич открыл глаза, потом снова закрыл и ничего не ответил.

— Поспи немного, милый...

Она осторожно убрала свою руку и повернулась спиной к мужу. Только тогда он открыл глаза.

Громко тикали дешевые часы.

Сергей Сергеевич лежал и смотрел в потолок широко открытыми глазами. Он не видел, что из-под век жены стекали беззвучные слезы...

Еще не рассвело, когда Трифон тихонько постучался в окошко дома Шелапугиных. Отдернулась занавеска, выглянул полковник.

Через некоторое время он появился в дверях, сопровождаемый женой. Они обнялись, поцеловались. Анна Сергеевна перекрестила мужа.

...Полковник и Трифон шли предрассветными безлюдными улицами города.

— Что с тобой, Трифон? — неожиданно спросил полковник, хорошо знавший своего денщика. — Что-то случилось?

Трифон остановился.

— Ваше благородие, Сергей Сергеевич, — сказал он, чуть не плача. — Простите вы меня, окаянного, не могу я в эту Болгарию!

Полковник был ошеломлен.

— Тебе было плохо со мной? — после паузы тихо спросил он.

— Да что вы, Сергей Сергеевич, грех вам так говорить. Все было по-божески, сами знаете. И в сытости, и в тепле, и народ там хороший, а не могу! — Трифон стоял отвернувшись. — Пусто у меня тут! — показал на грудь. — Отпустите!

— Ты что, Трифон? Ты что? Это пройдет!

— Отпустите, Христа ради!

— Ладно, оставайся! — сказал полковник с обидой.

— Простите, если что не так, — в пояс поклонился Трифон.

— И ты прости, — кивнул полковник.

Но Трифон не уходил.

— А может, и вы тоже? — сказал он после паузы. — На чужой земле счастья не видать!

— Да и на своей тоже, — сказал полковник. — У каждого своя судьба. Прощай, Трифон, бог с тобой!

Трифон еще раз поклонился и, не оборачиваясь, быстро пошел вверх по улице.

Полковник поправил вещмешок за спиной и двинулся дальше. Навстречу из-за угла вышел патруль: матрос и совсем молоденький паренек в штатском, перепоясанный кожаным поясом. Оба с винтовками.

Увидев патруль, полковник невольно замедлил шаг и попытался свернуть в ближайший переулок.

— А ну, стой! — окликнул его матрос. — Стой, тебе говорят!

Полковник бросился бежать.

— Стой! Стрелять буду!

Выстрел, еще и еще. Полковник припал на правую ногу и через несколько шагов упал.

Услышав выстрел, Трифон остановился на секунду, а потом стремглав бросился бежать по переулку. Укрывшись за забором, Трифон видел, как патрульные, приподняв полковника, повели его, взяв под руки. Трифон прижался к забору, а когда они прошли, бросился на патрульных. Он просто обрушил пудовый кулак на голову матроса, тот упал, а Трифон схватился с пареньком и без труда свалил его, оглушил, стукнув головой о мостовую. Потом, взвалив полковника на закорки, двинулся вниз по переулку к морю.

На шхуне уже начали волноваться.

— Вы уверены, что он вернется? — спрашивал какой-то офицер у Самохвалова.

Самохвалов пожал плечами.

— Если бы не был уверен, не брал бы.

— Как знать? Если уж такой прославленный генерал, как Слащев, и тот перебежал к большевикам, чего же ждать от какого-то полковника?

— У полковника в Варне остались сын и дочь, — сказал Самохвалов. — Я думаю, полчаса мы еще вполне можем подождать.

— Смотрите! — встрепенулся кто-то.

Над обрывом появилась фигура, еле различимая на фоне темного с этой стороны неба. Это был Трифон, перегнувшийся вперед, чтобы с его спины не соскользнул полковник, который был без сознания

— Эй, на шхуне! Ваши благородия, помогите!

— Капитан, поручик, наверх! — приказал Самохвалов.

Опустив полковника на землю, Трифон сам сел рядом, чтобы отдышаться.

— Жив? — спросили его.

— Жив. Крови только много потерял.

Трифон помог отнести полковника к лодке, уложил его на корме, укрыл шинелью.

— У меня там вещи наверху, я мигом. — И Трифон бросился вверх по откосу.

На шхуне уже застучал мотор. Трифона не было.

— Где же он? — недовольно буркнул Самохвалов и негромко крикнул: — Эй, Трифон, спускайся! — ответа не было. — Трифон, ты слышишь? — Молчание. — Быстро наверх! — скомандовал Самохвалов.

Двое, чертыхнувшись, достали револьверы.

— Без стрельбы, — уже вслед им крикнул Самохвалов.

Когда офицеры снова вылезли наверх и огляделись, Трифона нигде не было видно.

— Сбежал, мерзавец!

Окончание в следующем номере

Читайте в следующем номере:

Под рубрикой «Навстречу XXVII съезду КПСС»— размышления народного артиста СССР Н. Крючкова о месте кинематографа в духовной жизни общества, о миссии советского киноактера; интервью с режиссером Г. Лордкипанидзе, приступившим к постановке фильма, посвященного актуальным экономическим проблемам. Свой угол зрения на современность и злободневность игрового кино у М. Зака.

В этом номере журнала критик Л. Рошаль радуется талантливости студенческой кинопублицистики и беспокоится о будущем выпускников. Каким оно предстает перед зрителем в их самостоятельных работах на экране — об этом статья В. Козлова в следующем номере.

Оказывается, дискуссия об экранизации еще себя не исчерпала, хотя многое уже прояснила, пишут А. Васинский и М. Каган. Значит, возможно и продолжение. Со следующего номера мы начинаем новый раздел в помощь изучающим кинематограф статьей профессора И. Вайсфельда.

По просьбам читателей в следующем номере мы помещаем очерки творчества Альберта Филозова и Орнеллы Мути.

Продолжаем рубрику «Рассказы кинематографистов» воспоминаниями Р. Юренева о В. Пудовкине, заканчиваем публикацию сценария Б. Метальникова и А. Вагенштайна «Берега в тумане».

Под рубрикой «За рубежом» помещен репортаж В. Кичина из Варны о программе национального фестиваля болгарских игровых фильмов.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 60-летием

ГАМБУРГА Ефима Абрамовича, кинорежиссера

ЖГЕНТИ Сулико Ильича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

С 50-летием

ГРИКЯВИЧЮСА Алмантаса Стасевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Литовской ССР,
лауреата Государственной премии Литовской ССР

СОЛОМИНА Юрия Мефодьевича, актера,
народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР
имени братьев Васильевых

ТУМАНИШВИЛИ Михаила Иосифовича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

